Das Symbolische in der Dichtung Barlachs

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Gerhard Lietz

aus Magdeburg

Druck: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich i. W.

1937

Als Dissertation angenommen am 20. 6. 1934
Berichterstatter: Professor Dr. Mayne
Tag der mündlichen Prüfung: Durch Fakultätsbeschluß vom 20. 6. 1934 wurde die mündliche Staatsprüfung ausnahmsweise als Doktorprüfung angerechnet.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Meinen Eltern!

Literatur.

Arnold, R.: Das moderne Drama. Straßburg 1907.
Arnold, R.: Das deutsche Drama. München 1925.
Barre, A.: Le Symbolisme. Paris 1911.
Beyer, Oskar: Der Plastiker Barlach, in: „Feuer" 1921, Heft 9.
Carls, C. D.: Ernst Barlach. Berlin 1931.
Clouard: La Poésie française moderne. Paris 1923.
Collin: Henrik Ibsen. Heidelberg 1910.
Däubler, Th.: Der neue Standpunkt. Leipzig 1990.
Diebold: Anarchie im Drama. Berlin 1928.
Ehrhard, A.: Henrik Ibsen et le Théâtre contemporain. Paris 1892.
Eloesser, A.: Die Deutsche Literatur II. Berlin 1931.
Ermatinger: Das dichterische Kunstwerk. Berlin 1921.
Grierson: On Modern mysticism, in: „Quaterly Review, July 1899.
Hartlaub, G. F.: Die neue deutsche Graphik. E.-Reiß-Verlag.
Heuer, Alfred: Barlach in Oberprima in: „Zeitschr. f. D." 1932, Heft 6.
Ibsen, Henrik: Sämtliche Werke. Fischer-Berlin.
Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Halle 1931.
Gran: Gerhard: Henrik Ibsen, der Mann und sein Werk. Leipzig 1928.
Kerr, A.: Aussichten der Sprechbühne, in „Neue Rundschau", Januar 1927.
Kuhn, Alfred: Die neuere Plastik. München 1921.
Kuntze, M. Anne: Das künstlerische Gestalten von Maurice Maeterlinck. Marb. Diss. 1916.
Leneveu, G.: Ibsen et Maeterlinck. Paris 1902.
Maeterlinck, Maurice: Théâtre (I, II, III) Paris 1911.
Maeterlinck, Maurice: L'oiseau bleu. Paris 1911.
Maeterlinck, Maurice: Le trésor des humbles. Paris 1896.
Miessner, W.: Maeterlincks Werke, literaturpsychologische Studie über die Neuromantik. Berlin 1906.
Poizat: Le symbolisme (de Baudelaire à Claudel) Paris 1924.
Ramiew: Die Symbolik in Gerhart Hauptmanns Märchendrama: „Die versunkene Glocke". Mainz 1897.
Reich, E.: Henrik Ibsens Dramen. Leipzig 1925.
Rüther: Barlachs Dramen, Versuch einer Sinndeutung, in: Zeitschr. f. Dt. Bildg. 1927, Heft 11.
Rüther: Barlachs dramatischer Stil. Ebd. 1928, Heft 1.
Scheffler, Karl: Ernst Barlach, in: „Kunst und Künstler", Berlin 1910, Band 8.
Soergel, A.: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1927.
Sydow, E. von: Ernst Barlach, der Künstler und Dichter. Versuch einer Wesensschau. im: Pantheon, Deutsche Buch-Gemeinschaft.
Urban, Else: Die Symbolik in C. F. Meyers Gedichten. Oslo 1925.
Walther, R. von: Ernst Barlach. Furche-Verlag.
Walzel, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin 1921.

Walzel, O.: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926.
Woerner: Henrik Ibsen. München 1923.
Wolfradt, W.: Ernst Barlach, im „Kunstblatt", Band 2, 1918.

Barlachs Werke.

Der Tote Tag 1912	T. T.
Eine Steppenfahrt 1913	
Der Arme Vetter 1918	A. V.
Die echten Sedemunds 1920	E. S.
Der Findling 1922	F.
Die Sündflut 1924	Sft.
Der blaue Boll 1926	B. B.
Ein selbsterzähltes Leben 1928	Biogr.
Die gute Zeit 1929	G. Z.

„Eine Steppenfahrt" in Kunst und Künstler, 1913, Band 11. Alle übrigen Werke bei Cassirer, Berlin.

Uebersicht.

A. Das Wesen des Symbolischen. 9

B. Sinndeutung der symbolischen Stücke Barlachs.
1. Ursprung und Wesen von Barlachs Gesamtwerk. 13
2. Die „menschliche Situation". 18
3. Mensch und Umwelt. 23
4. Die Zeit. 30
5. Gott. 42
6. Der neue Mensch. 48

C. Die symbolischen Mittel.

1. Das Mythische. 57
2. Zusammenballende Szenen:
   a) Das Groteske. 60
   b) Das Wunderbare. 61
3. Der Schauplatz. 63
4. Die Natur. 66
5. Das Dingsymbol. 67
6. Symbolische Worte. 70
7. Symbolische Gebärden. 73
8. Die Symbolik des „falschen Namens". 77

D. Andere Gestalter des Symbolischen 80

1. Der französische Symbolismus. 80
2. Maeterlinck. 81
3. Ibsen. 83
4. Gegenüberstellung und Vergleich. 84

E. Würdigung Barlachs. 88

A. Das Wesen des Symbolischen.

Das Wesen des Symbolischen im Literatur-Kunstwerk ergibt sich aus der Polarität des menschlichen Denkens überhaupt. Es entsteht aus dem Gegensatz des menschlichen Wollens und Fühlens zwischen dem Gegebenen und dem Nichtgegebenen, zwischen dem Tatsächlichen und dem Eigentlichen, zwischen der materiellen Welt und den hinter ihr ruhenden verborgenen, leitenden Kräften, aus dem Gegensatz zwischen Leib und Seele.

Und zwar ergibt sich in der Literatur wie in der Philosophie als äußerstes Gegensatzpaar:

a) das Gegebene, Tatsächliche ist das Wesentliche,
b) das Verborgene, hinter den Dingen Liegende, Unzugängliche ist das Wesentliche.

Die Vertreter der ersten Anschauung (a) begnügen sich im Wortkunstwerk mit der Schilderung des Geschehens, wie es sich vor unseren Augen abspielt. Die Charaktere sind fest umrissene Gegebenheiten, oder sie entwickeln sich nach streng logischen Gesetzen — wie Umwelt, Vererbung, Ehrgeiz und Trieben usw. — , die einem jeden klar erkennbar sind. Und so entwickelt sich die Handlung mit eindeutiger und übersichtlicher Genauigkeit, die für Unterströmungen keinen Platz hat.

Am reinsten gibt der Naturalismus uns diese Form des Kunstwerks wieder, wie ja z. B. Zola (Walzel, S. 72) die Lehre vom Experimentalroman entwickelt hat, die „aller Arbeit der Phantasie ein Ende und die Verwertung wissenschaftlicher Erkenntnis an ihre Stelle setzen soll".

Jedoch: „Jedes Kunstwerk ist Oberfläche und Symbol zugleich." (O. Wilde, Dorian Gray). Das Tatsächliche kann zwar durchaus um seiner selbst willen wiedergegeben werden, und doch kann es im Ergebnis nicht nur den Charakter des Einmaligen tragen, sondern unter der Hand des Dichters — im Auge des Beschauers — sich ausweiten zu einem immer-Wiederkehrenden, Allgemeinen und

so den „tieferen Sinn des Lebens“ darstellen, kann eine Idee, ein Symbol werden. Wie ja auch nach Hebbel (Tageb. I, 323) „alles Individuelle . . . nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel“ ist.

Ich möchte diese Art des Symbolischen „immanente Symbolik“ nennen, ein Ausdruck, den ich dann in E. Hubers Buch: „Die Symbolik in C. F. Meyers Gedichten“ wiedergefunden habe. Eine Art der Symbolik, die genau übereinstimmt mit dem, was Goethe über das Symbolische gesagt hat: „Es spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“ (Goethe, Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe Bd. 38, 261).

Wieder ist als typisches Beispiel dieser Art Zola zu nennen, dessen Absicht zwar nur der Tatsachenroman (Experimentalroman) war: „Und doch steigen seine Romane zu mächtigen Phantasiewirkungen empor und sind getragen von einer kühn ausschweifenden symbolischen Phantasie“ (Walzel S. 72).

Auf der anderen Seite sagen jedoch die Vertreter der zweiten Anschauung (b) mit Maeterlinck: „Nous ne vivons que selon notre être transcendental, dont les actions et les pensées percent àchaque instant l'enveloppe qui nous entoure“ (Trés. d. Humb. 124).

Gerade die Seele ist der Gegenstand ihrer Betrachtungen; die „letzten Dinge“, unsichtbares Geschehen neben dem Sichtbaren, die heimlichen Kräfte einer unerforschten Welt wollen sie uns nahe bringen. Nun ergibt sich die Frage: Wie soll das Unsichtbare sichtbar, das Unsagbare hörber gemacht werden?

Die Dichter helfen sich, indem sie das ihnen Gegebene — Wort und Bild loslösen von ihrem eigentlichen Sinn und es nur zum Zeichen, zur verständlichmachenden Formel dessen machen, was sie sagen wollen: zum Symbol. Hier beginnt das, was man im allgemeinen unter der symbolischen Kunst versteht. Für sie sind nach Ingardens Formulierung (S. 309 f.) folgende Züge charakteristisch:

1. Das Symbolisierte gehört zu einer anderen Welt (wenn man so sagen darf), als das Symbolisierende. (Mindestens ist es ein anderer Gegenstand, Sachverhalt, eine andere Situation als das Symbol selbst).

2. Das Symbolisierte wird nur „symbolisiert“ und darf nicht zur Selbstrepräsentation gelangen. Es wird als Symbolisiertes seinem Wesen nach das unmittelbar Unzugängliche, das Sich-selbst-nicht-zeigende.
3. Das Symbol ist nur ein Mittel. Nicht um es selbst handelt es sich, sondern um das Symbolisierte; und erst rückläufig kann auch das Symbol eine gewisse Bedeutung erlangen, wenn das Symbolisierte bedeutungsvoll ist.

Es handelt sich also hier um ein bewußtes „Gestalten“ des Stoffes auf die Ausweitung, auf das Eigentliche hin, im Gegensatz zu der immanenten Symbolik, die als Gehalt im Stoff liegt und künstlerisch unbeabsichtigt war.

Zweifach ist der Weg, den der Gestalter des Symbolischen einschlagen kann. Entweder: er kann das Eigentliche ins Alltägliche einkleiden (Sinn-Bild: Der Ton wird auf Bild gelegt), kann die Träger des Symbols äußerlich auch als rein Tatsächliches verständlich erscheinen lassen und das Eigentliche sozusagen nur durch einen Schleier zeigen. Das Sein und der Sinn werden so zu größtmöglichem Einklang gebracht, und das Kunstwerk kann der Wirklichkeit ebenso Rechnung tragen wie das nur-realistische Kunstwerk. Ich möchte diese Synthese das „synthetische Symbol“ nennen.

Oder: der Dichter nimmt der Einkleidung des Symbolischen jede Erdenschwere (Sinn-Bild: der Ton liegt auf Sinn) und führt uns in eine jede Realität aufgebende Märchen- und Mythen-Welt: „mythisches Symbol“.

Wir haben also bisher — wenn wir vom immanenten als künstlerisch nicht gewollten Symbol absehen:
a) das synthetische Symbol,
b) das mythische Symbol.

Zu dieser Symbolik als Gehalt kann zur Verdeutlichung und Betonung das „symbolische Requisit“ treten (ich gebrauche diesen Ausdruck in allgemeinerem Sinne als E.. Urbahn). Es handelt sich darum, die Symbolhandlung zu unterstreichen durch symbolisch wirkende Gebärden, durch das Wunderbare, durch Dinge und Worte, die häufig zur Verstärkung ihrer Wirkung an wesentlichen Stellen des Kunstwerks wiederkehren können und so als Leitmotiv (Leitsymbol) wirken.

Eine Grenze ist noch zu ziehen zwischen dem in erster Linie vom Gefühl bestimmten und aufs Gefühl wirkenden Symbol und der verstandesmäßigen Typisierung und Allegorisierung.

Es gilt für die künstlerisch beabsichtigte Symbolik die

Definition Goethes (Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe, Bd. 35, 326): „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechbar bliebe."

Dagegen die Allegorie (ebenda 325 f.): „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und auszusprechen sei."

Das Symbol ist also Idee, es stellt nur dar, es „verkörpert" aber nicht, es deutet nur an und ist daher oft vieldeutig. Es ist verstandesmäßig nicht zu fassen.

Die Allegorie dagegen ist Begriff, sie stellt nicht nur dar, sondern ist, sie ist begrenzt und verstandesmäßig bestimmt.

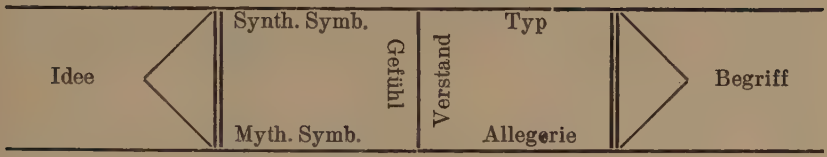
Was von der Allegorie gesagt ist, gilt auch für die Typisierung. Auch der Typ ist verstandesmäßig faßbar, auch er ist begrenzt, auch er ist und gibt sich selber an und stellt nicht bloß dar. Auch er braucht nicht „übersetzt" zu werden. Auch der Typ entsteht durch ein verstandesmäßiges Abstrahieren alles für die Typisierung Nebensächlichen und wird auf diese Weise ebenso Abstraktum wie die Allegorie.

Der Unterschied zwischen Typ und Allegorie ist ähnlich dem von synthetischem und mythischem Symbol. Die Bildung des synthetischen Symbols erfolgt vom Tatsächlichen, die des mythischen Symbols vom Eigentlichen aus. Gemäß der verstandesmäßigen Entstehung des Typs und der Allegorie erfolgt die Bildung des Typs auf induktivem, die der Allegorie auf deduktivem Wege.

Vereinige ich z. B. alle Eigenschaften, welche geizigen Menschen zugeschrieben werden, in einer einzigen Gestalt, lasse ich alle Züge weg, die zu diesem Charakterbilde nicht unbedingt nötig sind, so erhalte ich den Typ des Geizhalses: Harpagon.

Gehe ich jedoch von dem Begriff „Geiz" aus und suche für diesen Begriff einen sichtbaren Ausdruck, der natürlich einmalig und persönlich ist, so werde ich etwa in der Gestalt eines hageren Mannes mit raffenden Händen (oder auch einer Frau) die Allegorie des Geizes sehen. Voraussetzung ist an dieser Verkörperung des Geizes jedenfalls, daß sie nichts Individuelles mehr hat. Symbolisch wäre „das Geizige" etwa durch eine siebenfach verschlossene Kassette anzudeuten, also nur durch ein symbolisches Mittel.

Um es zu veranschaulichen:



Es ist allerdings in Grenzfällen schwierig, die Entscheidung zu treffen zwischen den verstandesmäßigen Wegen zum Eigentlichen hin und den gefühlsmäßigen, da das Gefühl — wie wir es schon bei der Entstehung des immanenten Symbols sahen — unbewußt mitspielt. Und ebenso schwer ist es zuweilen sogar, das Symbolische vom Nichtsymbolischen zu trennen. Hier muß die persönliche Einstellung walten und entscheiden.

Noch eins muß gesagt werden: dieses System hat sich ganz deduktiv aus der Beschäftigung mit der Symbolik und dem Symbolischen von selbst ergeben. Es soll Barlach und die zum Vergleich herangezogenen Dichter nicht in einen Rahmen einspannen und ihnen Gewalt antun, sondern es soll nur helfen, sie zu verstehen und ihre Umrisse besser erfassen zu können. Nicht das System ist Hauptsache, sondern die Dichter.

B. Der Sinn der symbolischen Stücke Barlachs.

1. Ursprung und Wesen von Barlachs Gesamtwerk.

Was Barlach in seiner Selbstbiographie über das erste Erlebnis des Kindes erzählt, gibt den Grundton an für das ganze weitere Werden des Jünglings und Mannes: „‚Es' kann kommen oder auch nicht, machten wir [die Brüder] aus, wenn wir am taghellen Sommerabend im Bett lagen — ‚sieh du nach der Stubenseite, ich will die Wand bewachen', denn wir wußten bald, daß ‚Es' auch durch die Wände kam" (Biogr. S. 12).

Noch bedeutsamer und schon klarer wird das Wesen dieses ‚Es' ausgedrückt, wenn Barlach über die erste Erschütterung des neun- bis zwölfjährigen Knaben berichtet: „Beim

Streifen durchs Fuchsholz aber fiel mir die Binde von den Augen, und ein Wesensteil des Waldes schlüpfte in einem ahnungslos gekommenen Nu durch die Lichtlöcher zu mir herein, . . . oder wenn ich es hätte sagen müssen, wie das Zwinkern eines wohlbekannten Auges durch den Spalt des maigrünen Buchenblätterhimmels" (Biogr. S. 18).

Auf das ‚Es' hinter dem Alltagsleben zu achten[1]), das ‚Es' in seinem Wesen zu erfassen und zu erfüllen und später dann zu gestalten, ist der Lebensinhalt Barlachs.

Die Wirklichkeit der Welt verdeckt für ihn ihr eigentliches Sein, denn die wahre Realität der Dinge liegt hinter dem Erfaßbaren und Erschaubaren[2]). Nur bisweilen öffnen sich die Wände der Wirklichkeit, dann aber überfällt ihn die Erkenntnis des großen schöpferischen Lebens, von dem unsere Welt nur ein Abglanz ist, wie ein panischer Schrecken. Denn es ist Gott, der dann aus seiner Verborgenheit in den Dingen hervortritt und ihm zeigt: alles Sein ist letzten Endes nur eine letzte Abschattung Gottes, alles Sein stellt letzten Endes Gott dar.

Zu diesem Glauben an das Gegründetsein alles Lebens auf Gott kommt das Wissen von seinem „Einssein" mit allem Menschwesen" (Biogr. S. 45). Wie einen Fluch empfindet er es zwar, aber dieses Wissen ist zugleich bezeichnend für seine Anschauung, wie unwirklich alles Sein ist. Denn selbst das denkbar Realste, die Persönlichkeit, geht auf und verschwindet in dem allgemeinen Menschsein, das ja auch nur ein traumhaftes Fließen und Verfließen in dem wahren Sein Gottes ist.

So kommt denn der Bildhauer Barlach, unbefriedigt von der akademisch-herkömmlichen Kunstübung, zu den ersten zagen Versuchen, die wahren Werte des Lebens hinter ihrer Alltagsmaske aufzuspüren und darzustellen. Er beginnt zu „organisieren" (Biogr. S. 60), nämlich alles Aeußere wegzulassen, was die Wirkung dieses — allerdings noch unklaren — Wollens zu beeinträchtigen scheint.

Dann wird ihm auf seiner Reise nach Rußland im Jahre 1906 völlige Sicherheit über seinen Weg. Rußland gibt ihm nicht nur seine Gestalten, sondern auch die „unerhörte Erkenntnis" (Biogr. S. 66) geht ihm auf: „du darfst alles Deini-

---

[1]) Vergl. Carls S. 14: Diese Fähigkeit, hinter den Dingen das Gespenst zu sehen . . ."

[2]) Vergl. Heuer S. 437: „Dieses mystische Allgefühl ist eine ganz besondere Art Barlachschen Lebensgehaltes."

ge, das Aeußerste, das Innerste, Gebärde der Frömmigkeit und Ungebärde der Wut, ohne Scheu wagen, denn für alles, heiße es höllisches Paradies oder paradiesische Hölle, gibt es einen Ausdruck, wie denn wohl in Rußland eines oder beides verwirklicht ist" (Biogr. S. 66).

Nun entstehen seine ersten Bettler, die ihm „Symbole für die menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde" (Biogr. S. 65) sind, Symbole, das ist das Entscheidende. Verzettelnde und verwirrende Aeußerlichkeiten verschwinden, Barlach beschränkt sich auf die nötigsten Umrisse. So entsteht neben der monumentalen Wirkung der Plastiken gleichzeitig auch die größtmögliche Annäherung der Erscheinung an die Idee, und das ist für Barlach ja das Wesentliche. Denn jede seiner Gestalten ist eine Auseinandersetzung mit dem Leben in seiner Polarität zwischen hemmender Wirklichkeit und sehnsuchtsvollem Gottesstreben. Allen Seelenereignissen, die das Menschendasein zwischen diesen beiden Grenzen erlebt, gibt Barlach in seinen Gestalten Form. Und wie die einfachste darstellerische Form das zu Symbolisierende am klarsten veranschaulicht, so auch die einfachste — man möchte sagen primitivste — Lebensform und Lebensgebärde. So entstehen seine Bettler, seine Gefesselten und Schlafenden, Symbole der Gebundenheit und Erdhaftigkeit, seine Frierenden, Angstvollen, von panischem Schrecken Erfüllten, weil sie das Ueberwirkliche geschaut haben, so entstehen seine Schwangeren, die ein heiliges Geheimnis hüten, und seine Beter und Heiligen und Einsamen, die der Lösung des Lebensrätsels schon ganz nahe sind.

Um zur letzten Erkenntnis der Barlachschen Gestalten zu gelangen, müssen wir noch einmal seine Worte anführen, die er über seine ersten Bettler gesagt hat. Sie sind ihm Symbole für die menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde. Diese Worte gelten allgemein für alle Barlachschen Geschöpfe. Das Gefühl des Ausgeliefertseins an Gott und das Leben beherrscht sie alle, und aus diesem Urerlebnis heraus sind sie auch geboren. Auf zweierlei Weise äußert es sich: als Leid von innen herkommend und als panischer Schrecken von außen her. Leid[1]) erfüllt die Frierenden und Kauernden, Leid erfüllt die Schwangeren, Kinder in das unbehütete Leben gebären zu müssen, und vom Leide ruhen vorübergehend die Schlafenden aus. Die ungeheure Bedeutung,

[1]) Vergl. auch das Ehrenmal in Kiel mit der Unterschrift: Min Hart blött vor Gram, aber du giest mi Kraft.

die Barlach gerade dem Leid als Urerlebnis zumißt, ergibt sich aus der Bemerkung Kules im „Toten Tag“: „Alles Leid, alle Freude, die sie [die Götter] schenken, schmecken sie auch. Aber der Freuden sind wenige . . . o, die Götter sind voll unendlicher Leiden“ (T. T. S. 47).

Panischer Schrecken packt die Angstvollen und Flüchtlinge, panischer Schrecken hat die Einsamen in die Wüste gejagt, panischer Schrecken, zu Staunen gemildert, erfüllt die Sterndeuter, und panischer Schrecken treibt die Berserker und Rächer zu der „Ungebärde“ der Wut, und eine der Plastiken heißt geradezu „Das Grauen“.

Aeußerlich wird die ungeheure geistige Bewegtheit der Plastiken dadurch ausgedrückt, daß sie ihr Zentrum nicht in sich tragen, sondern daß es irgendwo im Raum, in der Unendlichkeit liegt[1]). So kommen wir zu der merkwürdigen Feststellung, daß die Plastiken auf der einen Seite etwas in sich Geschlossenes, Ewiges ausdrücken, daß auf der anderen Seite aber der Anstoß und das Ziel stets außerhalb liegen. Das Resultat solcher Polarität ist eine starke Belebtheit, etwas Dionysisches, wie Heuer es nennt (a. a. O., S. 453).

Hiermit steht wohl in Zusammenhang, daß Barlach zu seinem Arbeiten Holz bevorzugt, wie es Heuer so schön dargelegt hat (S. 454): „Ihm wurden plötzlich offenbar jene geheimen Beziehungen zwischen seiner eigenen Doppelnatur und dem gleichen zweispältigen Wesen des Holzes. Denn im Gegensatz zu anderen Werkstoffen, die der Bildhauer verwendet, vernimmt man aus dem Holze noch das Seufzen der Natur. Das ist der Mythos des Holzes: In der Erde Verwurzeltsein, Hinunterreichen in das Reich der Unterwelt — und Emporwachsen in das andere Reich, zum Licht, zur Sonne.“ Vergleiche auch Wolfradt (S. 4): „Kein Material wie das gleichsam pointillistisch behauene, matt schimmernde Holz vermag sich so in das Raunen einer von der Dämonie der Körperschwere und dem Atem der Seele erfüllten Atmosphäre zu hüllen.“

Völlig mißverstanden hat wohl Sydow den Symbolgehalt der Barlachschen Gestalten, wenn er behauptet (a. a. O., S. 141/42): „Das Kennzeichen der Passivität ist fast ausnahmslos sichtbar in allen diesen Gestalten . . .“. Sydow versucht bei den Plastiken wie auch bei den Dramen, das Passive, Weib-

[1]) Kuhn S. 117: „überblickt man die Gestalten, die Barlach geschaffen, so fällt es auf, daß trotz ihrer Massigkeit, trotz ihrer Blockhaftigkeit keine zentral ausponderiert ist“.

liche herauszuarbeiten. Zur Wiederlegung seien noch zwei andere Urteile über Barlach angeführt.

Wolfradt (S. 2): „.. . . selbst Aegypten und vollends die Gotik leben noch ganz von der Gebärde ihrer betonten Vertikalrichtung. Barlach, obwohl weit weniger auf absolute Statuarik ausgehend, bannt sein erregteres Erlebnis in eine bisher nie erschaute Rundung, Massivität und Gewichtigkeit der Form". Ebenso Carls (S. 40/41): „Eine dunkle Gewalt scheint diese Gestalten an die Erde zu fesseln, scheint sie niederzudrücken, vermag sie jedoch nicht zu zerstören, sondern bewirkt nur ihren um so trotzigeren und breiteren Wuchs."

Dasselbe Jahr, das Barlach den Weg für sein plastisches Werk weist, ist auch bestimmend für sein dichterisches Schaffen. Sein Dichten, das bisher ziellos-tastendes Nebenwerk gewesen war, steht von nun ab ebenbürtig neben seiner bildhauerischen Tätigkeit. Keine Eitelkeit und kein falscher Ehrgeiz bestimmen ihn dazu, sondern innere Notwendigkeit. Es ist, als ob seine plastischen Gestalten, die in ihrer starken Symbolhaftigkeit bisweilen von einer bis zum Bersten erfüllten Dynamik sind, ihm manchmal als Ausdruckmittel nicht mehr genügen; sie drängen zum Wort, zur poetischen Gestaltung.

So werden in seinem Drama die Bettler und Heiligen, die Leidenden und Erlösten noch einmal wieder erweckt. In derselben Welt wie die Plastiken haben die Dramen ihren Ursprung. Es ist daher natürlich, daß sie in ihrer Formung und ihrem Bedeutungsgehalt den Plastiken durchaus entsprechen. Auch im Aufbau der Dramen Beschränkung auf die notwendigsten Gestalten und Bilder, um eine klar große Linie zu geben, und auch in den Personen der Dramen läßt sich die plastische Urvorstellung Barlachs leicht wiedererkennen. Großflächig und monumental wie die Plastiken sind auch sie aufgebaut, im Reden wie im Handeln. Keine psychologische Kleinmalerei, sondern Betonung einer einzigen Seite des Charaktes, die für den Symbolgehalt wesentlich ist[1]).

Aber noch eine andere Art der Veranschaulichung sucht sich Barlachs Gestaltungsdrang. Die Personen der Dramen stehen so wuchtig und deutlich vor seinen Augen, daß es ihm nicht genügt, nur in Worten zu formen. So erhalten denn seine Symbolträger noch einmal Gestalt, und zwar in den Holzschnitten und Steinzeichnungen zu seinen Dramen. Man

[1]) Carls S. 70: „Vor allem bringt der Dramatiker Barlach von seiner bildhauerischen Tätigkeit das Bestreben mit, seine Gestalten zu runden, sie nicht psychologisch zu detaillieren . . ."

hat sie sich nicht als bloße Illustrationen zu denken oder gar als Bühnenanweisungen, sondern „sie verhalten sich zueinander wie die Musik zur dichterischen Unterlage“ (Hartlaub).

Es sollte hier versucht werden, den Ursprung der Barlachschen Kunstgestaltung, Plastik, Dichtung, Zeichnung, zu begreifen und zugleich sein Gesamtwerk als eine große geistige Einheit erkennen zu lassen.

Im folgenden soll nun Barlachs Drama in seinem Symbolgehalt und in der Gestaltung dieses Symbolgehaltes untersucht werden. Aus der Handlung soll Schritt für Schritt der Sinn gedeutet werden, doch so, daß der Eindruck der Stücke als organischer Gebilde möglichst gewahrt bleibe. Die Einteilung ergibt sich von selbst: das Wachsen und Reifen Barlachs schließt seine gesamten Dramen zu einem Ganzen zusammen, zu einem Zyklus der menschlichen Seele, beginnend mit Not und Verwirrung und Kämpfen, und endend in Läuterung, Klärung und Erlösung.

2. Die „menschliche Situation.“

In seltsame, mythische Zeit führt das erste Stück Barlachs, die dunkle Sage vom Toten Tag. Ein Göttersohn lebt mit seiner Mutter in einer düsteren Hütte; zwei Hausgeister, Steißbart und Besenbein, sind außer ihnen die einzigen lebenden Wesen in der Einsamkeit. Doch den Göttersohn hält es nicht in dem stillen Leben mit seiner Mutter. Helle Träume locken ihn in die Welt, einer unbekannten Aufgabe zu, und das dunkle Raunen Steißbarts schürt seine Sehnsucht. Die Mutter versucht zwar mit allen Mitteln, den Sohn zu behalten, doch der Gott, der Vater des erwachenden Jünglings, ist stärker. Schon sieht der Sohn seine Hoffnungen erfüllt. Ein Götterroß wartet vor der Tür, ein blinder Wanderer, Kule, weist ihm sein Ziel: die Erlösung der Menschheit — da ersticht die Mutter das Roß, weil sie keine andere Möglichkeit sieht, den Sohn bei sich zu behalten. Der Göttersohn ist vernichtet. Zwar tötet die Mutter, von Gewissensbissen gequält, sich selbst und macht ihrem Sohn den Weg in die Welt frei, doch er ist ihrem Bann zu sehr verfallen. Willenlos folgt er ihr in den Tod: der Tag bleibt tot, der Erlösungstag der Menschheit ist noch nicht angebrochen.

Barlach scheint also die Tragödie eines Erlösers zu geben, der aber zu seinem Werk zu schwach ist. Heuer begnügt sich denn auch mit dieser Erklärung (S. 439). Eine — bei Barlach wohl am allerwenigsten angebrachte — psychoana-

litische Deutung bringt Sydow, der feststellt, daß die Ueberwindung des Mutterkomplexes dem Sohn nicht gelingt, und daß er an diesem Mißlingen zugrunde geht.

Doch die Schlußworte des Dramas beweisen, daß es Barlach um mehr zu tun ist, als um das einmalige Erlebnis, als um die einmalige Tragödie eines Erlösers zu gestalten. „Alle haben ihr bestes Blut von einem unsichtbaren Vater", ruft Steißbart und fährt dann fort: „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist."

Durch dieses Wort erhebt sich das Stück mit einem Schlag auf eine höhere, weitere Ebene. Aus der Einmaligkeit des Göttersohnes wird das ewige, allgemeine Symbol d e r Göttersöhne, denn der Vater eines J e d e n ist ja Gott[1]). Barlach will also in diesem ersten Stück ein Symbol geben für die „menschliche Situation" (Biogr. S. 65) überhaupt, in ihrem Sein zwischen Himmel und Erde. Was Barlach in diesem Stück zu deuten versucht, ist die Frage: Wie ist der Mensch, wie ist die Seele des Menschen beschaffen mit ihrem Streben in die Höhe und den schweren Gewichten, die sie nach unten ziehen? Eigentlich behandelt Barlach auch später immer wieder nur dieses eine Thema. Nur die Problemstellung wird verändert, und die Beantwortung der Frage fällt im Lauf der Jahre anders aus. Ebenso läßt sich in den Plastiken — wie oben schon erwähnt wurde — diese Polarität allgemein verfolgen.

Ganz deutlich ausgesprochen: dieses Stück versucht, die Kräfte der menschlichen Seele sichtbar zu machen. Das Drama führt in das dumpfe Träumen und schmerzliche Erwachen der menschlichen Seele hinein und symbolisiert die dunklen und hellen Kräfte in uns durch Traumgestalten. Das ganze Stück ist im Grunde nichts anderes als die Tragödie der Menschheit. Es muß allerdings vorausgeschickt werden, daß hier wie auch später die Symbolgestalten nicht restlos deutbar sind. Das hängt natürlich zunächst mit dem Wesen des Symbolischen zusammen. Dazu aber kommt noch, daß ihre eigene Wirklichkeit, ihre Persönlichkeit noch stark genug ist, ihnen individuelle Züge und Fleisch und Blut genug zu geben. Es findet stets ein Ueberschneiden von Wirklichkeit und Ueberwirklichkeit statt, das den Symbolgehalt um so tiefer und deutlicher macht.

---

[1]) So auch Carls S. 32, Walter S. 40, Rüther 1927 S. 602.

Verfolgen wir das Stück im einzelnen. Die Mutter, das Symbol des Erdhaften[1]), Schweren, Diesseitigen, hat ihren Sohn bisher wie ein Kind gehalten. Er weiß nichts von seinem Vater. Aber dessen Blut läßt ihm keine Ruhe. Er träumt von dem Roß, das ihn in die Welt hinausträgt; er ahnt, daß es nicht sein Lebensziel sein kann, in der Höhle des Unbewußten stumpf und dumpf weiter zu vegetieren, und seine innere Stimme, Steißbart, sein Ansporn zugleich und Spiegelbild seines geknebelten und verzwergten Strebens, ängstigt die Mutter: „Mütter sind keine Väter. Ein Mann ist von Vaterart, und welche Amme ihm vom Vater spricht, nährt ihn besser als eine Mutter, die es nicht tut" (T. T. S. 18).

Von seinem Stab geführt, tritt der blinde Wanderer Kule in die Höhle. Ihn hat der Gott geschickt, um seinem Sohn zu helfen. Kule trägt neben dem Sohn, die persönlichsten Züge im Stück. Er und der Sohn sind die einzigen Menschen des Stückes, die anderen Personen sind durchaus Symbolgestalten für innere Kräfte der menschlichen Seele. Ihre Einzelzüge treten hinter dem allgemeinen Sinn, den sie tragen, weit mehr zurück.

Kule ist die vieldeutigste Gestalt des Stückes. Als ehemaliger Geliebter der Mutter (der Erde!) wurde er von dem Gott verdrängt und kommt nun, alt und reif geworden, wie einer der „Apostel" oder „Wüstenprediger" Barlachs zurück zu seinem Ausgangspunkt, um zu mahnen und anzuspornen und zu erinnern, daß Gott der Vater eines jeden ist. Aber daneben ist Kule — er vereinigt mehrere Symbolwerte zugleich in sich — einer der typischen Bettler, der dem Sohn noch einmal eigens zur Seite gestellt ist, um es ganz deutlich zu machen, um was es sich handelt: um die allgemein menschliche Situation nämlich in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde für die alle Barlachschen Bettler nach seinen eigenen Worte Symbole sind.

Und nun beginnt der Kampf zwischen dem göttlichen Vater und der erdhaften Mutter. Man denkt an das Relief „Gemarterte Menschheit" (1919/20): Eine Gestalt hängt zwischen Himmel und Erde. An den Händen reißt ein Strick sie nach oben, doch eine Kugel an den Füßen, man könnte sie Erde nennen, läßt das Aufschweben niemals Erfüllung werden.

„Mein Sohn ist kein Held, ich brauche keinen Heldensohn", damit versucht die Mutter die Zukunft von sich zu

---

[1]) Vergl. Storm: Die Regentrude: „Nimm dich in acht, eh du erwacht, holt dich die Mutter heim in die Nacht."

schieben (T. T. S. 23). Kule aber deutet dem Sohn seine Zukunftsträume und erzählt ihm von seinen eigenen Träumen einer kommenden Zeit: der Zeit, da der Sohn dem Ruf des Vaters folgen, da die Seele den Ruf Gottes verstehen und sich frei machen wird von der Mutter, dem Irdischen. „Und da stehen dann die schönen Gestalten der besseren Zukunft um mein Lager. Noch starr, aber von herrlicher Schönheit, noch schlafend — aber wer sie weckte, der schüfe der Welt ein besseres Gesicht. Das wäre ein Held, der das könnte" (T. T. S. 30). Denn was heißt das: Erlöser sein? Ein jeder Mensch ist zum Erlöser geboren. Wir alle sind „vom Gottesfunken gebrannt", wie es im „Armen Vetter" heißt. Und jeder kann etwas zu jener besseren Zukunft beitragen.

Auf der anderen Seite die Mutter. Für sie sind die Träume Hirngespinste, und als das Götterroß Herzhorn, die Bestätigung und Erfüllung vom Vater, vor der Tür wiehert, sucht sie den Sohn durch Erinnerung an die Kindheit in ihrem Bann zu halten, um ihm damit seine Sicherheit zum Handeln zu nehmen. Und ihren gefährlichsten Feind, die mahnende Stimme Steißbarts, erdrosselt die Mutter-Erde geschickt, immer auf dem Posten, ihre Stellung zu verteidigen. In ihrer höchsten Not, als alle inneren Gründe nichts mehr helfen, greift sie zum äußersten Mittel: sie ersticht das Götterroß Herzhorn.

Hin- und hergerissen zwischen Kindheit und Mannestum, zwischen Erde und Himmel, steht der Sohn. Doch immer noch ist er seiner Bestimmung sicher. Und als Kule vor sich hinträumt: „Manche haben doch Götterwesen an sich", da bricht der Sohn aus: „Man muß sie totschlagen, daß der Gott in ihnen nicht vorher zuschanden wird" (T. T. S. 48). Ahnt er seine Niederlage?

Wohl fühlt er die Kraft, Großes zu begehen und wagt selbst den Kampf gegen den Alb, das Symbol für das Leid der Welt, als erste Probe seines Gottessohntums. Doch er versagt, und am Ende seiner Kräfte ruft er: „Mutter" — ein schlechtes Zeichen für die Sache des Gottes. Aber noch ist er der Mutter nicht ganz verfallen. Selbst als das Roß schon tot ist (er weiß noch nicht, daß s i e es getötet hat), klagt er: „Mutter, das wird mich noch zum Steißbart machen . . . Und kann wie ein Knecht . . . froh sein, hier im Dunklen — hier in der Enge klein und kleiner zu werden [1]) (T. T. S. 86). Es

[1]) Rüther 1927 S. 604: „Zwischen dem verkrüppelten („Gnom") und dem Gott ähnlichen Menschen hat sich das Drama abgespielt, die Qual dieses Ringens war seine Tragik."

bleibt jedoch beim Klagen. Da spornen ihn die Sticheleien Steißbarts noch einmal an: „Meines Vater Träume hätten mir mein Erbe gewiesen ohne meines Vaters Beispiel. Das Leibhaftige macht's nicht, am Geist muß es haften . . . kann sein, man kann sich einen ohne Mutter denken, aber ohne Vater nicht. Wenn die Geisthaftigkeit da ist, kann die Leibhaftigkeit nicht weit sein . . .“ (T. T. S. 118).

Nun folgt der entscheidende Kampf des Sohnes mit der Mutter, und wie meistens bringt Barlach den Angelpunkt des Stückes in Form einer Vision. Der Sohn glaubt sich im Nebel verirrt. Und jetzt ruft er in seiner Not den V a t e r und verzweifelt auch nicht, als er keine Antwort bekommt: „Einmal muß es heller werden, die Sonne saust ja über mir, ich höre ihre Rufe schallen und Funken ziehen durch den Nebel — nein, nein, nein, nur fort!“ (T. T. S. 130).

Ganz nahe ist er der Erlösung. Er trifft im Nebel einen Verirrten: s i c h s e l b s t. Das Vater-Ich und das Mutter-Ich haben sich schon geteilt, und er, der jetzt schon reines Vater-Ich ist, rät dem anderen, „Mutter“ zu rufen, dann würde er, das Mutter-Ich, in die Hütte kommen und an seiner Stelle aufgenommen werden. Die Trennung ist vollständig. Dann aber, mit einem Male, schlägt er um: „Da ruft er! Es klang fast wie meine Stimme, von Nebelkissen verstopft. Wenn nun Mutter es hörte und freute sich sehr und empfinge ihn wie mich? Das darf nicht sein, nein, er soll nicht rufen und Mutter närren, wo ist er? Da, da, er ruft zum andernmal, und meine Stimme ist's wieder, ich muß zurück, muß heim — — Mutter!“ (T. T. S. 130). Die Mutter hat gesiegt.

Er erwacht. Das Spiel ist verloren. Vergeblich wartet er auf den andern; denn das Mutter-Ich ist ja wieder in ihn zurückgekehrt, hat ihn ganz ausgefüllt. Doch dies Erlebnis hat genügt, um ihn für ewig unzufrieden zu machen, um ewige Scham über sein Versagen zu empfinden. Und in verzweiflungsvollem Ausbruch hält er Gericht über seine Mutter, die ihn zu einem Muttersohn gemacht hat: „Ja, ich weiß schon! Jch bin hier in der Hütte, in dem alten Hause, sagst du es jetzt nicht, so springen dir die Worte schon von den Lippen. — Ja, ja, ja! ‚Die alte Hütte‘, es klingt als rasseln Ketten“ (T. T. S. 134). Und: „Jetzt weiß ich's, eure Mauern und Wände sind meine Türen und Tore. Euer Sehen ist mein Blindsein, euer Kopfschütteln mein Nicken“ (T. T. S. 135). Es ist nun zu spät, daß die Mutter beim Anblick der zunehmenden Zerrüttung des Sohnes, selbst zermürbt von den

unablässigen Stichelreden Steißbarts, ihre Schuld bekennt und sich ersticht. „Mutters Art steht mir doch besser" spottet er in grausamer Selbstironie und folgt ihr nach.

So also ist der Mensch beschaffen: er ahnt seine Verwandtschaft mit Gott, aber die Erde ist zu stark und läßt ihn nicht frei. Zwischen Himmel und Erde aufgehängt, quält er sich in ewiger Marter und kann sich weder für das eine noch das andere mit starkem Herzen entschließen. Trübe und verzweifelt klingt das Stück aus: so wie der Sohn im „Toten Tag" gehen die meisten „Gottessöhne" verloren, versinken in der Dunkelheit eines nur erdhaften Lebens und sind für den „Vater" gestorben.

Eine abweichende Deutung gibt Rüther (S. 604). Er erklärt die Niederlage des Gottessohnes folgendermaßen: der Mensch m u ß unterliegen, „denn er ist nur ein Einzelner, und wie soll das Leid der Menschheit getilgt werden, ehe nicht alle einander davon befreien wollen? Daran also gilt es zu arbeiten, die Menschen zum Mitleiden aufzurütteln." Doch wie ich hier nachzuweisen versuche, ist es nicht die Aufgabe des Sohnes, zum M i t l e i d e n aufzurütteln, sondern er soll h a n d e l n. Der Vertreter des Leidens und Mitleidens ist ja Kule. Wenn s e i n e und damit Rüthers Anschauung also die rechte wäre, bedürfte es ja keines Gottessohnes. Viel mehr genügt Leiden und Mitleiden n i c h t, um dem Menschen seine Gottähnlichkeit wiederzugeben. Auf das T u n kommt es an. Der Mensch unterliegt in diesem Tun nicht deshalb, weil er a l l e i n ist, sondern weil er zu e r d h a f t ist. Die Schuld liegt also in ihm selbst. Aeußerlich ist das ja auch dadurch dargestellt, daß der Sohn sich beim Holzschneiden für die Mutter verwundet hat. Er leistet Knechtswerk, ist Knecht (untertänig) der Mutter und hat daher keine Kraft für seine großen Aufgaben. Man vergleiche auch Kules Wort: „Für Knechtswerk; blute für Besseres!" (T. T. S. 49).

3. M e n s c h u n d U m w e l t.

Wie aber — fragt Barlach — gestaltet sich das Schicksal des Menschen, der das Blut seines unsichtbaren Vaters nicht in Knechtswerk verrinnen läßt, sondern sich auf dem Götterroß wirklich in die Welt wagt?

Wir können sein Geschick voraussehen, wenn wir an die Worte des blinden Kule aus dem T. T. denken: „Sieh, meine Augen, das waren zwei Spinnen, die saßen im Netz ihrer Höhlen und fingen die Bilder der Welt, die hineinfielen, fingen

sie und genossen ihre Süße und Lust. Aber je mehr kamen, um so mehr wurden ihrer, die waren saftig von Bitterkeit und fett von Gräßlichkeit, und endlich ertrugen die Augen nicht mehr solche Bitterkeiten, da haben sie den Eingang zugewoben, saßen drinnen, hungerten lieber und starben" (T. T. S. 30).

Genau dasselbe Schicksal erleidet Hans Iver, der „Höhenmensch" (Heuer S. 441) im „Armen Vetter". Er kann seine Herkunft aus „sehr gutem aHuse" nicht verleugnen, sein Vater ist „einer der Allerersten" (A. V. S. 13). Das heißt: er weiß, daß er der Sohn Gottes ist, der ihn mit „göttlichem Funken gebrannt" hat (A. V. S. 75). Doch seine großen Erlöser-Pläne sind flügellahm geworden. In grenzenloser Einsamkeit steht er auf der Welt. Wie der „Sterndeuter" hat er sich der großen Masse fremd gemacht mit seinem Blick in die Sterne, die nur er zu lesen versteht. Ueberall finden sich zwar Ansätze, überall glüht der Gottesfunke bei seinen Mitmenschen, aber leider gar zu schwach. Nirgends findet er Verständnis.

Und so fühlt er sich denn in der Einsamkeit seines Gottmenschentums und zugleich in der Erdgebundenheit seines Körpers wie ein „verarmter Vetter eines hohen Herrn" (A. V. S. 47). Er weiß, den letzten Grad der Erlösung wird er in seiner Körperlichkeit doch nicht finden; es besteht im Gegenteil die Gefahr, zur Masse zurückzusinken, auf die Bank der Gewöhnlichkeit, und er fürchtet: „auf dieser Bank balanzierst Du Dich so langsam in Gleichgewicht und Zufriedenheit — zusammen mit d e n andern hin —" (A. V. S. 14). Und er schreit auf in seiner Not: „. . . haben Sie nicht manchmal Momente, wo Sie verarmter Vetter den hohen Herrn in seinem Glanz vorüberfahren sehen? Das heißt: Sie spüren's in sich, als käme Ihnen etwas nahe, von dem ein Verwandtes zu sein Ihnen wißbar wird. Und das Herz stockt Ihnen, Sie schnappen nach Luft, und Sie brüllen wie ein Vieh auf in Ihrem Elend . . ." (A. V. S. 46).

Aber sind wir nicht zu Recht in diesem Elend? Ist es nicht schon Schuld genug, daß wir den Gottesfunken in unserer Leiblichkeit so mißhandeln, dadurch nämlich, d a ß wir ihn mit dieser Leiblichkeit behängen? So kommt er denn zu dem Begriff der Erbsünde. „Meinen Sie, daß die Geschichte von der Erbsünde so ein voller Nonsens ist? Nein, da ist was dran. Um nichts und wieder nichts wird man nicht s o verknackt, s o verleugnet von den eigenen vornehmen Verwandten, s o zu Leuten ausgetan wie unsereins"

(A. V. S. 15). Die Erbsünde besteht eben in unserem Körpersein. Barlach hat hier im Grunde dieselbe Auffassung von der Erbsünde — ich folge hier einer Bemerkung Heuers — im Sinne der Individualschuld, wie sein Landsmann Hebbel. Auch Hesse äußert in seinem „Traktat vom Steppenwolf" bemerkenswerter Weise dieselbe Ansicht: „Am Anfang der Dinge ist nicht Unschuld und Einfalt; alles Erschaffene, auch das scheinbar Einfachste, ist schon schuldig, ist schon vielspältig, ist in den schmutzigen Strom des Werdens geworfen und kann nie mehr, nie mehr stromaufwärts schwimmen."

Wir sind nur Abspaltungen unseres ewigen Ich. Unser ganzes Leben ist nur ein „Frostschauer seines Ewigen" (A. V. S. 112). Unsere Schuld besteht darin, daß wir während unseres leiblichen Daseins die reine Idee unseres Ich zu sehr durch den Körper beschweren, daß wir uns von dem ewigen Ich getrennt haben, daß wir hier nichts als „Spottgedanken" (A. V. S. 112) über uns selbst sind.

Daher können wir es im Leben nicht besser verlangen. Denn stehen wir alle zusammen nicht „mit sehr schäbigem Recht an der Krippe des Lebens?" (A. V. S. 64).

Aus diesem Verlorensein an das Unsterbliche in uns gibt es für Iver nur eine folgerichtige Lösung: den Tod.

Heuer geht bei der Deutung dieses Dramas von einer in der Landschaft der Niederelbe heimischen Sage aus von Hans Iver, dem Werwolf (H. S. 440 f.).

Hans Iver.

De Kath liggt dal, de Krog liggt wöst:
De arme Seel hett Gott erlöst. —
Hans Iver reep des Morgens fröh:
Sta op! sta op! un melk de Köh!
Da Mäden flog voer Schreck tosam:
O ja, Hans Iver, ik will kam'!
Se weer en arm verlaten Blot,
Se bet toerst ton lewen Gott.
Er Hemd is deker, dünn de Rock,
Se bindt umt lange Haar en Dok.
Se schörtt umt smalle Lif en Egg,
Se nimmt de Drach un is torech.
Dat Mäden-weer so junk un möd,
Er sangeln noch de weken Föt.
Dat Gras is kold vun Dak und Dau,
Dat Feld liggt bleek int Morgengrau.

Do weet se gar ni wa er ward,
Er kruppt de kole Angst umt Hart!
Is dat de Voss, de jankt int Feld?
Is dat en Hund, de hult un bellt?
Se hört as reep Hans Iver fröh:
Sta op! sta op! un melk de Köh!
Do springt se schüchtern op dat Steg:
Herr Gott! dar steit en Wulf inn Weg!
In Newel steit he, hult un bellt,
Do klingt dat doer dat wide Feld!
Do schütt se as en Lamm tosam
Un röppt: Hans Iver, ja! ik kam! —
As se voer Schrecken sik besunn,
Do waer de böse Wulf verswunn'!
Se keem to Hus mit Drach un Melk,
Do weer Hans Iver leeg un welk.
Denn is he storbn, bi Nacht, alleen,
De Werwulf is ni wedder sehn.
Gott hett sin arme Seel erlöst:
Sin Kath un Krog liggt wild un wöst.

Aus Klaus Groth, Quickborn: Wat sick dat Volk vertellt, Nr. 8, Hans Iver.

In der Anmerkung — ich folge Heuer — zu dem Gedicht schreibt Groth: „Nach dem Volksglauben muß ein Werwolf, d. h. ein Mensch, der zu Zeiten als Werwolf umgeht — was für bösen Zauber, aber auch für ein schweres, unheilbares Leiden gilt —, seine natürliche Gestalt wieder annehmen, sobald er erkannt und bei seinem richtigen Namen angeredet wird, und ist dann dem Tode verfallen."

Obwohl ein Zusammenhang — zum mindesten die Gleichheit des Namens ist auffallend — mit der alten Sage vom Werwolf vielleicht nicht von der Hand zu weisen ist, scheint mir Heuer doch darin zu weit zu gehen, wenn er die Parallelität gar zu sehr unterstreicht. S. 442 heißt es bei Heuer: „So klingt deutlich das alte Sagenmotiv an: Iver ist im Sinne des Volksglaubens ein Leidender, ein Werwolf; wird er angerufen, beim rechten Namen genannt, ist er dem Tode verfallen". Zwar ist Iver tatsächlich ein Leidender. Was aber völlig fehlt, ist das „Anrufen". Denn Iver wird ja garnicht erst durch die Bekanntschaft mit Fräulein Isenbarn zu seinem Entschluß gebracht, und auch sonst gibt es im Drama keine Stelle, die darauf hinweist, daß Iver „irgendwo" beim „rech-

ten Namen genannt" worden sei und deshalb sterben müsse. Die Tragik liegt vielmehr innerlich, und mir scheint eine Aehnlichkeit mit dem Hessischen Steppenwolf viel größer zu sein, als mit dem Heuerschen Werwolf.

Auch Diebolds Kritik über den A. V. kann man sich nicht anschließen. Er betrachtet den A. V. nur als Einzelwerk, und das führt ihn ganz logisch zu dem nächsten Schritt, in Iver gleichfalls nur den Einzelfall (höchstens den Typ) zu sehen. So kommt er denn dazu, das Stück als „eine matte Melancholie vom ewigen Selbstmörder" (S. 302) zu verurteilen. Für ihn ist das Stück eins der vielen expressionistischen Stücke, für ihn bietet es nur einen typischen Fall und Zerfall, während es für den Beschauer des Gesamtwerkes von Barlach Symbol und Weg ist. Diebold hätte bei einer Gesamtbetrachtung von Barlachs Werk feststellen können, daß Barlach durchaus den Weg beschreitet, den er, Diebold, am Schluß seines Buches so glühend preist: „Der Mensch, den wir heute und immer brauchen, hat sein Ethos auf die Gegenwart einzurichten. Er trägt den lieben Gott in sich selbst. Sein Gott ist die tätige Liebe" (S. 469). Bietet Barlachs Werk denn etwas anderes?

Wir finden Iver zu Anfang des Stückes auf der Flucht in die Einsamkeit, um den Tod zu suchen. Es ist, um es noch einmal klar herauszuheben, nicht der Tod eines Verzweifelten (er geht „ohne Trostlosigkeit" an seine Tat, (A. V. S. 75), aber auch kein Erlöser- und Opfertod; denn er stirbt nur, um s i c h rein zu halten, um das „Blut des Vaters" nicht verderben zu lassen.

Aber noch eins macht ihm den Tod leicht und wünschenswert. Ihn hat die Scham gepackt, Mensch zu sein. Die Menschen w o l l e n ja garnicht erlöst sein, wie es der Gottessohn Iver erstrebt hatte. Unverstanden und einsam in seinen höchsten Zielen, wird er von der Masse verlacht und angefeindet. Was nützt das Aufglimmen eines Verstehens hier und da? Jeder muß sich letzten Endes allein erlösen — wem sollte daher sein Dasein nützen?

Allerdings wirkt schon seine bloße Gegenwart aufrührend und aufrüttelnd, und es findet durch ihn — allerdings erst nach seinem Tode — ein erwachende Seele den Weg zu jenem reinen Menschentum, dessen Symbol er ist. Zwei Menschen werden durch sein Dasein in ihrem Tiefsten ergriffen, und vor unseren Augen spielt sich der Kampf zwischen Gott und Erde noch einmal ab, zugleich ein Symbol für die Ewigkeit dieses Kampfes.

Es sind Herr Siebenmark und dessen Verlobte, Fräulein Isenbarn, deren Leben Hans Iver so schicksalhaft berührt.

Fräulein Isenbarn fühlt freilich schon vor der Begegnung mit Iver „die Möglichkeit von dem Andern, dem Besseren . .“ (A. V. S. 18). Für sie ist Auferstehung kein leeres Wort, wie für ihren Verlobten, der ein guter, braver Mensch ist, der aber die Sehnsucht seiner Braut, aus der Enge des Irdischen herauszukommen, nicht verstehen kann. Er weiß nichts damit anzufangen, wenn es aus ihr hervorbricht: „Mir kommt es vor . . . als ob es in meine Seele aus vielen Weiten zusammenströmt, als ob etwas Glänzendes, Mächtiges, das sich verloren hatte, sich wieder herausfindet, als ob ganz altes Fremdes wieder ganz jung bekannt wird. Wirklich, als ob man auferstünde!“ (A. V. S. 7). Sie fühlt sich eins mit dem großen Leben um uns. Das Wasserplantschen hinter der Schiffswand kommt ihr vor „wie das Ziehen und Sausen des Bluts in den Adern des größeren Lebens um uns, in dem wir treiben“ (A. V. 18). Und was findet ihr Verlobter für einen Vergleich? Für ihn ist das Wasserrauschen „das Getöse der grundlosen, ewig widerhaarigen Unvernunft, in der wir uns mühsam Weg und Steg suchen müssen“ (ebend.). Ein größerer Gegensatz zwischen dem Allgefühl des Mädchens und diesem Rationalismus ist wohl kaum denkbar.

Sie ist also durchaus ein Mensch wie Iver, und es ist erklärlich, wie er auf sie wirken muß. Vollends klar über sich selber wird sie, als Iver in den Unterhaltungen mit Siebenmark und den anderen seine Weltanschauung erkennen läßt. Jetzt sieht sie zum ersten Male ihr wahres Ich, und zum ersten Male erkennt sie auch, wie fremd ihr Verlobter ihr ist, der in Iver nichts als einen Betrüger und Erpresser sieht und die Gewissenskonflikte des andern nicht im geringsten verstehen kann. Aber auch Siebenmark fühlt, wie seine Braut ihm entgleitet. Sie sind „wie zwei Leute, die aus zwei verschiedenen Fenstern schauen, und jeder spricht von seiner Sonne“ (A. V. 93). Auch in ihm ist ein schwaches Glimmen des Gottesfunkens, und er bemüht sich ehrlich und verzweifelt, in die ihm so fremde Gedankenwelt von Iver und seiner Braut einzudringen. Erschütternd ist sein Ausbruch: „Wer schafft die siebenmärkische Welt aus der Welt . . .!“ (A. V. 103). Wie ein Hund wütet und bellt er durch die Nacht, aber vergebens. Der „Hund“ Siebenmark ist nicht umzubringen, das „Hündische“ ist zu stark in ihm, das heißt, das Erbe des Vaters ist in ihm unterlegen — genau so wie bei dem andern Gottessohn im T. T.

Anders Fräulein Isenbarn. Ihr ist Iver die Offenbarung ihrer selbst, und sie erkennt, daß weiter leben zu müssen wie bisher schlimmer ist als sterben müssen. Noch ist zwar alles Getümmel um sie herum, doch dann siegt Gott. Vor der Leiche Ivers tobt der letzte Kampf. Zwischen ihm und Siebenmark, zwischen Himmel und Erde muß sie entscheiden. Und nun ist Siebenmark plötzlich ein „armer Vetter" geworden. Mehr noch: Iver hat ihm seine Lebenssicherheit genommen, ist zum „Mörder" (A. V. 118) an ihm geworden. Siebenmark sieht den Glanz des entrückten Iver. Zum letztenmal tobt er gegen ihn an — dann gibt er den Kampf auf: „Du hast die Wahl zwischen uns beiden." — Fräulein Isenbarn: (nickt mit Entzücken, eilig) „Ihn — ihn wähle ich" (A. V. 125). Die mystische Verlobung zwischen dem toten Gottessohn und der Heiligen, zwischen Seele und Gott ist geschlossen. Sie ist nun die „Magd eines hohen Herrn" geworden, denn „Der hohe Herr war ihr eigener hoher Sinn — und dem dient sie als Nonne — ja, ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben — als Gleichnis" (A. V. 126).

Kühn, als Erlöser, wollte der Gottessohn im A. V. die Welt erlösen. Doch die Zeit ist noch nicht gekommen. Noch ist die Welt nicht reif, erlöst zu werden. Noch müssen die Gotteskinder Iver und Isenbarn in grenzenloser Einsamkeit leben und sterben. So gibt es denn für sie nur das Eine: „Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich — über sich" (A. V. 113), der eine durch den Tod, der andere durch ein Nonnenleben. Aber wenn sie zu Gott eingehen, sind sie noch keine Erlöser, sondern nur Erlöste.

Auch hier also spielt sich der Kampf zwischen Erde und Geist ab. Alle Menschen stehen in diesem Kampf, doch sie befinden sich auf verschiedenen Stufen der Entwickelung zu Gott. Die meisten allerdings stecken noch zu sehr „im Fleisch" (B. B.): der Erlösung sind nur die wenigsten teilhaftig.

In der äußeren Gestaltung des T. T. und des A. V. ist eine große Verschiedenheit unverkennbar. Das Dämmerlicht einer sagenhaften Vorzeit umgibt die Personen und Leiden des T. T. *Wenn wir das erste Drama Barlachs also einordnen wollen, so müssen wir es zu den mythisch, symbolischen Dichtwerken zählen,* die uns das Eigentliche durch den Mythos nahe zu bringen versuchen, deren Symbolgehalt vollkommen deutlich ist. Ganz anders der A. V., der ja äußerlich in der Welt der Wirklichkeit wurzelt. Hier tritt uns das Symbolische in verhüllter Form entgegen, und es kann dem ober-

flächlichen Leser oder Kritiker, der nur das sieht, was ihm mundgerecht vorgesetzt wird, so gehen wie Sydow, der behauptet: „Tiefer als in ihnen [gemeint sind A. V. und E. S.], die das persönlich interessierende Schicksal einzelner Familien und Individualitäten sprühend hervorbrechen lassen, ist im „Toten Tag“ und in der „Sündflut“ die Basis gelegt“ (S. 143). Es ist dasselbe, als wollte man dem „Peer Gynt“ von Ibsen seinen Symbolgehalt zwar zugestehen, im „Brand“ oder in „Rosmersholm“ jedoch nur interessante Familienschicksale sehen.

Der Unterschied zwischen dem T. T. und dem A. V. besteht lediglich in der Formgebung. Denn daß der A. V. symbolisch ist, steht wohl einwandfrei fest. Vergl. Heuer: „Er ist ein Einsamer . . ., ein Höhenmensch, der in die Gemeinheit dieses Lebens hinausgestoßen allzutief der Erde niederziehende Gewalt empfindet“ (S. 441). Ebenso Rüther: „. . . es ist der Philister, mit dem sich der Barlachsche Mensch . . . auseinanderzusetzen hat“ (S. 604).

Im T. T. tritt uns das Eigentliche in mythisch-symbolischer Gestalt entgegen; im A. V. haben wir es mit Charakteren zu tun, deren Schicksal sich durch ihre Handlungen und Wandlungen ausweitet zu allgemeinem und symbolischem Sinn. Das Tatsächliche und das Eigentliche sind also eine Synthese eingegangen (Synthetisches Symbol).

Allerdings tritt bei Barlach das Ueberwirkliche, das Mythische immer wieder sehr stark in den Vordergrund (wenn man z. B. an die Vermählung Fräulein Isenbarns mit dem Toten denkt, an den Venus-Zug, oder an den Kampf Ivers mit Siebenmark). Hier bricht das Eigentliche, der Sinn, durch feine Spalte in das Tatsächliche hinein und gibt dem synthetisch-symbolischen Drama Barlachs jenes merkwürdig tiefsinnige und groteske Gepräge, das — wie wir sehen werden — bei dieser Gruppe von Dramen so bezeichnend für Barlach ist.

4. Die Zeit.

Iver, der andere Gottessohn, ist in den Tod gegangen, um nicht an der Zeit zu zerbrechen, um sein Ich zu bewahren, und weil er sich schämte, Mensch zu sein. Wohl fand er hier und da Menschen, in denen der Gottesfunke glimmte, aber letzten Endes versagten sie alle.

Was ist es nun für eine Zeit, die ihre „Gottessöhne“ so verschwenden kann, die sie ablehnen und zerbrechen kann,

ohne selber zu zerbrechen? Welche Gesetze bestimmen diese Zeit?

Schon im A. V. gibt Barlach in Herrn Siebenmark ein Symbol der Zeit. Er zeichnet dort die heutige Welt von innen gesehen und gibt uns ein Bild von ihren inneren Kräften und Zielen.

Herr Siebenmark ist ein Vertreter der Lebensauffassung, die dann in den Gestalten Frau Kefersteins und Bolzens, Siegs, Kapitän Pickenpacks und des ganzen grotesken Zuges um „Frau Venus" bis zur Parodie überspitzt wird. Er ist einer jener äußerlich ganz ehrenhaften Menschen, die sich des „Rattenlebens" (A. V. 56), das sie führen, durchaus nicht bewußt werden; ein Leben, in dem „Fraß" und „Vergnügen" (A. V. 56) die einzige Rolle spielen. Noch krasser zeigt Frau Keferstein diese Seite der Diesseits-Menschen, die hinter einer durchsichtigen Maske von Wohlanständigkeit nichts als gemeinste Sinnlichkeit kennen.

Diese Menschen behandeln auch jeden anderen so, als ob sie seinesgleichen wären. Jeder Mensch ist für sie ein anderer Siebenmark, eine andere Frau Keferstein, ohne zu bedenken, „daß niemand jemand als Seinesgleichen behandeln darf, ohne einen kleinen Mord zu begehen . . ." (A. V. 48). Daher kann Siebenmark — ebenso wenig wie die anderen — es begreifen, daß Iver den Tod sucht, ohne im geringsten etwas begangen zu haben. Denn ihr Glaubensbekenntnis ist der Egoismus, ihre Moral das Bürgerliche Gesetzbuch. Diese Menschen sind nur da „in den tausend Provinzen, zu denen jeder Lebende Pässe hatt" (A. V. 64).

In einem großen gespensterhaften Auftritt mit Siebenmark am dunklen Strande reißt Iver Siebenmark — und zugleich der Zeit — die Maske vom Gesicht. Was für Ideale hat die Zeit? Was bedeutet für diese Welt selbst die Liebe? Sie ist nichts weiter als verkappte Eigenliebe: „In Gedanken haben Sie ein Selbstporträt gemacht, noch dazu ein gemeines, geschmeicheltes. — Haben sich in Ihre Braut verkleidet und verkörpert und nun denken Sie an ihre Phantasien" (A. V. S. 99).

Die Eigenliebe macht die Menschen einsam und unsozial, genau so wie die Gottessöhne die Liebe zu Gott einsam macht. Alle Beziehungen, die sie zueinander haben, bleiben äußerlich, und selbst die sogenannten guten Werke verlieren dadurch ihren Wert, daß sie letzten Endes der Eigenliebe des Wohltäters selber am meisten zugute kommen. Für andere

oder mit anderen zu fühlen, ist ihnen daher unmöglich. Als Iver, zu Tode verwundet, allein in einer Stube der Gaststätte liegt, meint Siebenmark zu seiner Braut, ohne sich etwas Böses dabei zu denken: „. . . ist dieser Rest noch ein Mensch? Was hat ein Lebender mit ihm zu schaffen; sein Leben kann ihm doch selbst nichts wert sein!“ (A. V. 36). Und Ivers Frage: „. . . schämen Sie sich nie für andere mit?“ (A. V. 63) bleibt Siebenmark vollkommen unverständlich. Leute wie er erkennen sich entweder im andern und fühlen sich sofort in guter Gesellschaft, oder sie lehnen ab und verspotten.

Das sinnfälligste Symbol des Gemeinschaftslebens und der geistigen Grundlage dieser Menschen ist der Zug um „Frau Venus“, eine Schar halb betrunkener Gäste, die sich um einen als „Frau Venus“ verkleideten Tierarzt scharen. Barlach faßt in dieser „Höllenszene“ im Gasthaus — wir werden noch öfter solch groteske Szenen als stärkstes symbolisches Mittel Barlachs kennen lernen — die Lebensanschauungen der Diesseits-Menschen in parodistischer Art zusammen: Alkohol, Zoten, Taktlosigkeiten gegen Herz und Hirn, das füllt sie vollauf aus, denn: „Wieso, ist die Welt nicht schön? Warum sollte sie besser sein — sind wir nicht alle seelenvergnügt?“ (A. V. 79). Man denkt hierbei an Barlachs Holzschnitt aus den „Wandlungen Gottes“, der „Gott Bauch“ benannt ist. Und man begreift, wie bei solchem Anblick der Gottessohn Iver von Scham gepackt wird, Mensch zu sein.

Das nächste Drama „Die echten Sedemunds“ führt das Bild von der menschlichen Gesellschaft näher aus, eine bittere Tragikomödie der menschlichen Gesellschaft unserer Tage. Da ist keine Gestalt, die Einzelfall bleibt, ja, die auch nur Typ bleibt. Alles wächst zu Symbolen empor, und als grotesker Zug, halb Leichenzug, halb Fastnachtszug zieht die Welt an unseren Augen vorbei in die Nacht hinein.

Ein toter Menagerielöwe und Grude, der ins Sanatorium gegangen ist, weil er sich sagte: „— entweder seid ihr alle verrückt, oder ich allein“ (E. S. 9), stellen die ganze Kleinstadt, die ganze Gesellschaft überhaupt auf den Kopf. Wieder ist es bezeichnend für Barlach, und wir werden es immer wieder feststellen können, daß Außenseiter seine Problemträger sind. Dem „verrückten“ Grude zur Seite stehen der junge Sedemund und die gelähmte Sabine, eine Teufelin — oder Heilige?

Das Leitsymbol des Stückes ist der Löwe. — „. . . wir haben alle einen unhörbar brüllenden Löwen hinterm Rücken.

Das ist noch das Beste an uns, daß uns jemand in Majestät fangen und fressen will — daß wir's verdienen . . ." (E. S. 11) — „Wir sind immer zwei, der Löwe hinter mir ist auch ein Stück vor mir, eine Art eigentliches Ich —" (E. S. 51). Diesen Löwen, mag man ihn eigentliches Ich oder Gewissen nennen, müßte man jedem Menschen einimpfen, so erläutert Grude die Pläne seines idealistischen Freundes Sedemund, der da glaubt, die Seele des Menschen erkannt zu haben und nach dessen Meinung der Mensch „nach einem Gut, einem Glauben, einem Altar, auf dem er sich opfern darf" (E. S. 23) giert, und der behauptet, man brauche dem Menschen nur ein Ziel, einen Sinn geben, und er stürze sich selbst verschwendend in Glück und Gnade.

Wer hat aber heute noch die Liebe des guten Löwen in sich? Wem von uns ist unser eigentliches Ich wirklich auf den Fersen? Die meisten treibt doch nur der „Affenlöwe", das „Kafferngewissen", auch Skandal, Klatsch, genannt[1]). Und dieses Kafferngewissen hetzt nun der „verrückte" Grude in Gestalt des toten Menagerielöwen auf die ehrbare bürgerliche Welt.

Er verbreitet das Gerücht, ein Löwe sei entsprungen; und sofort kommt die ganze Stadt aus der Ordnung. Die wenigen Ehrlichen, die keine Komödie spielen wollen, gehen nach Hause. Die anderen aber können ohne Komödiespielen nicht mehr leben. Wie sonst mit ihrer Ehrbarkeit, so prunken sie jetzt mit ihrer „Schützenkurage". Aber in Wirklichkeit ist das Kafferngewissen schon hinter ihnen. Auf dem Kirchhof treffen sich die Löwenjäger alle wieder, und dort, auf einem kleinen Platz von der heimlichen Angst vor dem Löwen zusammengedrängt, werden sie von dem Affenlöwen gestellt. Alle hören die Anklagen des jungen Sedemund gegen seinen Vater, der seine Frau zum Selbstmord getrieben hat, weil sie hoch über ihm stand. Um nun nicht allein so beschämt dazustehn, bringt sein Onkel, Waldemar, als Verteidiger der Familienehre alles vor, was er von den a n d e r n achtbaren Bürgern weiß. Und bald hat der Affenlöwe Skandal sie alle zur Strecke gebracht. Der ganze unerquickliche Sumpf bürgerlicher Gemeinheit stinkt uns an: Bestechungen, Verkauf der Vaterschaft, Meineide, kurz alles, was heute und je entlarvte Bonzen, Spießer und Banausen auf dem Gewissen haben und hatten.

[1]) Schon im A. V. wird dieses Thema berührt. Frau Keferstein fühlt durchaus keine Gewissensbisse, als sie ihren Mann betrügt, nur den „Zeigefinger", den Skandal fürchtet sie. (A. V. 51).

Wieder bringt Barlach in spukhaften Szenen das Symbol dieser morschen Zeit auf die letzte Formel. Hier und da regt sich, durch das Kafferngewissen Skandal aufgeschreckt, auch leise das andere Ich. Schneidermeister Mankmoos wird durch die Erscheinung seiner toten Frau erschreckt und gelobt Besserung. Am tollsten packt Gierhahn sein Gewissen. Die Toten flüstern seine Schande und seine Schandtaten von Grab zu Grab, und seine Mutter — er hört es ganz deutlich — kann vor Gram um ihn keine Ruhe im Grabe finden. Das ist zuviel für ihn: „Wäre ich wirklich wert, daß sich die alte Frau im Grabe um mich die Augen ausweint? . . . Jetzt wird's wieder still, vielleicht schläft sie ein, und ich wollte, sie könnte tausend Jahre träumen und vergäße ganz, wer ich wäre und daß ich wäre . . . Weg mit dir, Gierhahn . . ." (E. S. 99). Kann man seine Bankrotterklärung noch weiter treiben?

Dann überschlägt sich der tolle Humor Barlachs, und er führt die Welt in einem grausigen, tragikomischen Walpurgiszug an uns vorbei. Auch den alten Sedemund beißt der Löwe — nicht nur der Affenlöwe —". „O, meine Lieben, was seid ihr für grundgute Geschöpfe, solange niemand weiß, was ihr für große Gauner seid!" (E. S. 82). Und in verzweifelter Lustigkeit und selbsterniedrigender Schamlosigkeit faßt er den Rollstuhl der gelähmten Sabine und eröffnet mit ihr, den Orgelspieler an der Spitze, einen Umzug in der alten Kirchhofskapelle; und die andern, teils aus Neugier, teils auch von der selbstironisierenden Lustigkeit des alten Sedemund gepackt, schließen sich an — auf den Kirchhof hinaus. Halb Leichenzug, halb Karnevalszug, tragen sie die Leiche ihrer Wohlanständigkeit unter den Klängen einer Drehorgel zu Grabe.

„. . . War's nicht vielleicht eher ein Karnickel als ein König der Wüste, vor dem unsere Welt gewankt hat?" (E. S. 94) fragt Grude sich und den Zug, als er den Höllenbrüdern das Löwenfell zeigt. Aber diese schöne Welt wankt nur, sie zerbirst nicht an ihrer eigenen Verlogenheit. Der Löwe ist nun tot, und damit ist auch das Kafferngewissen weit aus dem Felde geschlagen. All die Anschuldigungen sind nun mit einem Male weiter nichts als „Scherze". Der Wachtmeister hat von allem nichts gesehen und gehört. Warum soll man ohne Not bestrenommierte Bürger behelligen? „Ein guter Ruf gilt uns einen ganzen Hümpel mehr als genaue Gerechtigkeit. — Der gute Schein schirmt die gute Sache, und die gute Sache ist unser Schirm und Schutz" (E. S. 108).

Vollkommen gebrochen ist aber der junge Sedemund. Das also kommt dabei heraus, wenn man den Menschen den „Löwen“ einimpft? Und das alles hat letzten Endes keinen anderen Erfolg als Vertuschen und Verschweigen, weil „keine Breschen ins Bestehende“ gebrochen werden dürfen? (E. S. 108). Dagegen kommt er nicht an. Er flüchtet ins Sanatorium, und überläßt es der Geschicklichkeit Onkel Waldemars, die Anschuldigungen, die er gegen seinen Vater erhoben hat, auf seine Tollheit zu schieben. Was soll man tun, man ist eben ein echter Sedemund und wirds ewig bleiben.

Doch auch dieses Stück kündigt symbolisch ein neues Geschlecht an. Grude ist nun zur Selbsterkenntnis gekommen: nicht die Zeit ist gesund, sondern er! Und er tanzt mit seiner Frau über Gräber hinweg einer neuen Zeit entgegen: „Ach was, gerade über Gräber hin, mitten zwischen dem Grauen durch, fort mit ihm unter unsere Füße in die Grube! Die Alten haben ihre Zeit gehabt und sind in Grund und Boden getreten, jetzt kommen wir und nach uns unsere Kinder, alles wird gründlich anders, es lebe die neue Zeit . .!“ (E. S. 111).

Unwirkliche und spukhafte Bilder fassen den Symbolgehalt des Stückes noch einmal zusammen und heben damit auch die anscheinend ganz realistischen Geschehnisse in eine höhere Ebene. Auch die ganz diesseitig-geschauten Szenen werden auf diese Weise Teile des gespenstigen Totentanzes der Zeit. Die Einzelzüge und Einzelpersonen verlieren letzten Endes allen Eigenwert: sie sind nur Wellentäler und Wellenköpfe, aber nicht sie sind wesentlich, sondern das Meer, das sie andeuten und symbolisch darstellen sollen. Wir werden daher auch dieses Drama als synthetisch-symbolisch bezeichnen müssen, wenn wir versuchen, die Eigenart seiner symbolischen Form festzustellen. Wie im A. V. verwendet Barlach auch hier das für ihn so überaus charakteristische Hereinspielen des Eigentlichen ins Tatsächliche, das für ihn allerdings keinen Kunstgriff bedeutet, sondern das ein Teil seiner Weltanschauung ist.

Von innen geschaut hatte Barlach den Menschen der heutigen Zeit im A. V., als Gemeinschaftswesen hatte er ihn in den E. S. betrachtet; im „Findling“ findet er nun ein tiefstes Symbol für diese Zeit als Ganzes, von innen und von außen. Dieses Stück ist die Apokalypse der Zeit, der alten Zeit, wie er sie auch nennt, aber zugleich bedeutet dieses Mysterienspiel eine Wandlung: hinter der Menschheitsdämmerung die-

ses grauenvollen letzten Gerichts einer dem Untergang geweihten und für den Untergang reifen Zeit bricht das Morgenrot einer besseren Menschheit durch. Die ganze Schrecklichkeit und das ganze Grauen aber auch die ganze Not und die ganze Sehnsucht der Zeit findet hier einen letzten Ausdruck. Von nun an hat Barlach die Verzweiflung an der Menschheit überwunden, von nun an geht es aufwärts.

Wie Gestalten aus einem mittelalterlichen Totentanz ziehen die Personen dieses mythisch-symbolischen Stückes an uns vorüber. „Trüber Tag mit Wind und Regen" heißt die Bühnenanweisung. Eine aufgeweichte Landstraße, der Schutzschirm eines Steinklopfers: das ist der Rohmen in dem dieses Jüngste Gericht der Zeit vor sich geht.

Die Menschheit ist auf der Flucht. Der „rote Kaiser", der Sohn des „guten gelben Kaisers", ist aufgestanden und jagt sie vor sich her, ohne Ziel, ohne Sinn. Er ist das Symbol einer irrsinnig gewordenen Zeit, die sich selbst zerstören muß: „sein Zahn kaut uns klein, er frißt uns auf, er schluckt uns über: Kaiserkot ist unser Sein" (F. 13). Er personifiziert die ganze *Wirrnis und Haltlosigkeit* der Zeit, die den Untergang vor sich sieht, und doch versucht, mit großen Worten diese Angst zum Schweigen zu bringen. „. . . ich bin das Ende, prahlt er, und der Anfang, protzt er, ich bin der Letzte, kreischt er, und der Erste, schreit er . . ." (F. 13). — „Euch wird nach mir der Heiland geboren" (F. 17) läßt er durch seinen Propheten Pfingsten verkünden, doch im Grunde glaubt er selber nicht daran und noch viel weniger das Volk. Denn schaurig liegt über dem Land das Wort vom Menschenfraß.

Symbol für das *ungeheure Elend* der Zeit ist das Kind, das ein Bettlerpaar in dem Schutzschirm des Steinklopfers liegen gelassen hat. Ohne Liebe ist „das krätzige Kind ins grindige Leben" (F. 11) gesetzt worden; denn das Leben ruht wie eine schwere Last auf den Menschen. All die flüchtigen Bettler, die sich vor dem Schirm des Steinklopfers treffen, erkennen sich selber in dieser Mißgeburt. Es ist ihr aller Kind und Kindeskind, ihr eigener aufgedeckter Schaden, sie selber sind es „in einem Knäuel und Greuel von Offenbarung" (F. 18).

Doch weiter als zu solcher Selbsterkenntnis reicht es nicht. „Ertränkt das Elendskind" (F. 18), so suchen sie sich zu raten. Fort mit dem Spiegelbild! Und der selbstgerechte falsche Prophet Pfingsten ruft ihnen zu: „Seid so gerecht, daß euch das Kind nicht gleicht . . . schafft euren Heiland . . .

zur Welt!“ (F. 18). Große Worte und gute Ratschläge für die andern, Ratschläge, die obendrein noch billig genug sind; er selber bleibt außerhalb, er steht über der Welt.

Und wie er, denken alle Bettler und Flüchtlinge. Sie kennen einzig und allein ihr eigenes Wohl. Selbst das ungeheuerste Leid hat sie nicht zu Brüdern machen können. Die alten Freunde, der Einbein Diebitz und der Lahme Stiebitz, schlagen sich um ihre Krücken; die alten Feinde Kaiser und Papst, beide ins Elend gedrängt, können ihren alten Haß noch immer nicht vergessen. Sie versuchen, sich auch noch um ihre letzten Habseligkeiten zu betrügen; Vater Kummer fährt, von Kost gezogen, durch die Welt, einer haßt den andern, einer versucht den andern zu übervorteilen. Alle diese armseligen Bettler leben nach wie vor vom „Menschenfraß“, denn auch das ist Menschenfraß, wenn man „mit Vorbedacht an Herz und Sinn der Menschen nagt“ (F. 16). Der einzige Gott, an den sie glauben, ist der „Gott Bauch“.

Als der „Bettelherr“, der rote Kaiser selbst, vor dem Schirm des Steinklopfers erscheint, wird er von ihm erschlagen[1]). Wie eine überirdische Schicksalsmacht tötet er das Symbol der bösen Zeit. Allerdings ist die Böse Zeit damit noch nicht zuende, denn eine Zeit kann man nicht erschlagen, sie muß überwunden werden. Aber die Möglichkeit zu dem Anfang einer neuen ist gegeben.

Der Steinklopfer ist eine merkwürdig schillernde Gestalt. Er selbst nennt sich einen „Wärwolf“ (F. 26) oder auch den „dicken Donner“ (F. 49), und er ist wirklich mehr als ein Mensch. Vielleicht ist diese mythische Gestalt eine „schwache, kaum wahrnehmbare Abschattung Gottes“ (B. B. 76), der in gröbster Menschenleiblichkeit auf die Erde gestiegen ist, um den Menschen auf den rechten Weg zu helfen. Vielleicht ist er aber auch nur das Symbol der *Erlösungs- und Gottessehnsucht* der Zeit, die in ihm Gestalt geworden ist, sowie ihr Elend und ihre Hilflosigkeit im Findling Gestalt wurden, und die Verworrenheit und Haltlosigkeit im roten Kaiser.

Doch vor dem Feuer des Steinklopfers erklingen auch Worte, die schon einer besseren Zukunft angehören. Elise, des alten Kummers Tochter, tröstet ihre Mutter: „. . . wo könnten wir alle sein, wenn nicht gewiegt, umwellt, umwogt von lauter Gnade“ (F. 26). Ein ganz neuer Ton in dieser Zeit! Doch auch sie versagt anfangs noch. Sie bittet den

[1]) Der Steinklopfer: „. . . fort mit dem Vorläufer. . . . fort mit dem Wort . . .“ (F. 49).

Steinklopfer um einen Platz am Feuer: „Mach bei dir einen Anfang mit der Umkehr, hilf nur die Welt vom tiefen Fall mit einem Fußbänkchen höher heben, halt nur ein wenig guten Willen her . . .“ — Steinklopfer: „Wenn ich — warum nicht du?“ und reicht ihr den Findling (F. 27). Doch entsetzt weicht sie zurück.

Aber dann erkennt sie, daß man bei sich selbst anfangen müsse, „die Welt wieder rückwärts zu wälzen“ (F. 27). Hat sie nicht bisher selbst vom Menschenfraß gelebt, vom „gestorbenen Glück“ und der „geschlachteten Sorgenfreiheit“ anderer? Ist sie nicht auch ein Werwolf gewesen, hat sie nicht auch Witwen und Waisen gefressen genau wo die andern? Die Liebe des Puppenspielers Thomas, der in ihr eine bessere Zukunft sieht, macht sie dann reif für ihr Erlösungswerk.

Und auch den Weg gibt ihr Thomas — freilich ihm selbst noch unbewußt — in dem tiefsinnigen Puppenspiel vom Kasper und vom Teufel. Der alte Klinkerfuß, sein Vater, spielt den ersten Teil: Kasper und Tod. Der Tod will Kasper, den Menschen, abholen, um ihn Gottes seligen Tod sterben zu lassen. Doch Kasper-Klinkerfuß vertreibt ihn. Was kümmert die alte Zeit Gott? Sie will leben um jeden Preis.

Dann führt Thomas das Spiel weiter. Der Teufel holt Kasper in die Hölle und bittet ihn um seine Seele. Doch Kasper will seine Seele, die „jüngst zur Himmelspforte“ geeilt ist, nicht rufen (F. 45). Dringend bittet ihn der Teufel, ihm für tausend Jahre seine Seele zu schenken, damit könne er der Menschheit für tausend Jahre Erlösung schaffen:

„Hol her die Seele —
Kasper, hilf mir zu der Seele!
— — — — — — — — — —
Die keusche, kühlende, durststillende,
Für tausend Jahre ruhereichende Quelle,
Hilf mir, Kasper, mit deiner Seele!
Nach tausend Jahren steigt sie aus dem Höllenkern,
Schuldloser als sie war, und wird ein heller Stern.
— — — — — — — — — —
So stehn viel Sterne an der höchsten Stelle,
Benedeite Gnadengeber aus der Hölle.“
(F. 46/47).

Die Kasperseele aber denkt nur an sich selbst, sie will in ihrem Himmel bleiben — und Kasperseelen sind sie alle,

alle Menschen der alten bösen Zeit, die nur an sich selber denken.

Da packt der Steinklopfer die Kasperpuppe und zerschlägt sie auf einem Stein. Wie er vorher die Wirrnis der bösen Zeit zerschlug, so zerschlägt er jetzt ihre Ichsucht: „Kasper und Kaiser haben sich brav gehalten, — aber am Ende, am Kreuzweg, wie die Welt sich wälzen wollte, da wußten sie nicht weiter, da — (er zeigt seine Faust) da duckte der dicke Donner auf!“ (F. 49).

Nun reift in Thomas und Elise das Erlösungswerk. Sie wissen jetzt, daß eine Seele, die keine eigensüchtige Kasperseele ist, in das tiefste Elend der irdischen Hölle herabsteigen muß, um die Menschheit zu erlösen. Diese Seele muß aber mit selbstloser Liebe und Aufopferung empfangen werden. Wieder sind Seelen, die keine Kasperseelen sind, nötig, um dieser ersten selbstlosen Tat fähig zu sein. Das Symbol des tiefsten Jammers, der tiefsten menschlichen Verwarlosung sehen sie in dem mißgeborenen Findelkind. Während der Steinklopfer die Bettler und Vagabunden der alten Zeit mit der Leiche des roten Kaisers sättigt, während die alte böse Zeit sich selbst verschlingt und vor Ekel wieder ausspeien möchte und in Gram und Scham und Ratlosigkeit sich selbst verachtet, sich selbst vergessen möchte, beschließen Thomas und Elise, das Kind als ihr eigenes anzunehmen: „Auf dieses Kindes grausame Gestalt lege ich die Hände, gleichwie auf die wehste Wunde der Welt. Wir müssen der schwersten Not erste Hilfe bringen“ (F. 76).

Was der rote Kaiser in Selbstüberhebung prophezeit hatte: aus seinem Samen würde der neue Heiland hervorwachsen, das wird nun gegen seinen Willen wahr. Aus dem Samen der toten bösen Zeit ist der Heiland geboren. Die Tochter des Kummers und der Sohn der Armut werden sein Eltern.

Die erlösende Tat der Liebe ist getan, und die Welt wälzt sich „rückwärts wider ihre alte Weise . . . Sie wälzt sich, sie wälzt, sie dreht sich, sie steht, sie geht langsam leise voran und seht, als wir alle um uns staunten und unsere Nasen sich in die frische Richtung reckten, da, da löste sich leicht ein Wesen aus dem Unwesen, seht, da wurde Böses gut, seht, da hat sich Leere voll gemacht, da ist krank gesund geworden, seht!“ (F. 76).

Der Schwätzer Pfingsten, der „schlaue schäbige Schuft“ (F. 47), sucht die Lage auszunutzen. Aber als er, die eigensüchtige Seele, die nur die Phrase kennt, triumphierend zu

plärren beginnt: „Ertränkt ist das Elendskind in uns selber" (F. 77), da hält der Steinklopfer ihm den Mund zu: „Kasperseele, Kapserseele!"

Ich habe darzulegen versucht, daß im Steinklopfer, in Thomas und in Elise gleiche Kräfte wirken, welche gegen die Symbole einer verderbten Zeit, den Kaiser und Pfingsten, gemeinsam Widerstand leisten und sie schließlich auch besiegen. Diese Parallelität der Steinklopfer- und der Thomas-Elise-Handlung schienen mir im Sinne des Stückes und schließlich auch im Sinne des Gesamtwerkes von Barlach zu liegen. Eine andere Deutung gibt Rüther (S. 606/07). Er sieht im roten Kaiser „so etwas wie das Bewußtsein von der Unantastbarkeit des Menschen." Pfingsten ist seiner Meinung nach der „Verkünder der neuen Offenbarung", und die Gestalt des Steinklopfers bleibt ungedeutet.

Bei Rüthers Deutung bleiben einige Fragen völlig ungeklärt:

Es heißt F. 13: „Daß doch der gute gelbe Kaiser diesen rauhen roten Sohn haben mußte". Wenn der rote Kaiser tatsächlich ein gutes Prinzip bedeutet, so wäre es doch merkwürdig, daß alle Welt dieses gute Prinzip als rauh und grausam bezeichnete und eine vorangehende Zeit, die nach Rüther logischer Weise schlechter und grausamer gewesen sein müßte, gut und ideal hieße. Einfacher ist doch die Erklärung, daß nach einer glücklichen goldenen („gelben") Zeit eine blutige („rote") Zeit angebrochen ist.

Es heißt weiter F. 13: „. . . sein Zahn kaut uns klein, er frißt uns auf, er schluckt uns über, Kaiserkot ist unser Sein." Ist es nicht sonderbar, daß gerade diesem Symbol für die „Unantastbarkeit des Menschen" das vorgeworfen wird, was es bekämpft, nämlich der Menschenfraß? Naheliegender ist doch vielleicht die oben gegebene Deutung: Der Kaiser und Pfingsten sind Symbole einer dem Untergang geweihten Zeit. Durch leere Worte sucht die Zeit ihre Taten zu verstecken; denn der rote Kaiser treibt ja selbst Menschenfraß in der schlimmsten Form. Pfingsten aber, jener ins Groteske übertragene Abraham a Santa Clara, ist ja nichts anderes als eine Sprechmaschine. Man denke sich zu seinen Kapuzinerpredigten nur die lebhaften und übertriebenen Gebärden, und sofort ist die Verlogenheit aller seiner Worte offenbar.

Ferner: wenn der Steinklopfer ein böses Prinzip verkörperte, so wären seine Worte zu dem Erlösungswerk Elises

völlig sinnlos: „. . . seht, da wurde Böses gut, seht, da hat sich Leere voll gemacht, da ist krank gesund geworden, seht!“ (F. 75/76).

Um so schwerer wiegt die Verkehrung der beiden Pole gut und schlecht (Steinklopfer — roter Kaiser), als es die drei Handlungen, die Steinklopferhandlung, die Thomas-Elise-Handlung und letzten Endes auch das Puppenspiel völlig auseinanderfallen läßt und aus dem straff gefügten Holzschnitt eine unübersichtliche Strichelei macht. Rüther stellt ja auch persönlich fest: „Im „Findling“ . . lastet dieser Mangel [an seelischer Bewegtheit und Differenziertheit] besonders fühlbar auf den Geschehnissen“ (S. 71). Doch fällt dieser Vorwurf, den Rüther damit dem Stück machen will, ohne Einschränkung auf die Deutungsmethode Rüthers selbst zurück. Denn die Unübersichtlichkeit liegt ja nicht im Stück, sondern sie kommt erst durch Rüther in das Stück hinein.

Zum erstenmal in dem großen Zyklus der Menschheit, den Barlach in seinen Dramen darstellt, findet die Erlösung ihr reines, klares Symbol. Zum erstenmal tritt der Mensch aus seiner Isoliertheit heraus, in die ihn seine Ichsucht, aber auch seine Heiligkeit bannte (Iver, Isenbarn, Grude), und wird ein dienendes, seliges und seligmachendes Glied der Gemeinschaft. Allein vermag der Mensch allerdings nicht solch ein Läuterungswerk zu vollenden. Er kann nur den gewaltigen und reinen Willen mitbringen. Zur Wirklichkeit kann die Erlösung erst werden, wenn die G n a d e hinzukommt, denn „. . . wo könnten wir alle sein, wenn nicht gewiegt, umwellt, umwogt von lauter Gnade“ (F. 26). Merkwürdigerweise deckt sich diese Auffassung Barlachs mit einem Satz Moeller van den Brucks im „Politischen Menschen“, wo es heißt: „Auch Gnade will errungen sein“ (S. 81). Es ist vielleicht nicht ausgeschlossen, daß solches Uebereinstimmen auf Gespräche während des gemeinsamen Aufenthalts in Italien zurückzuführen ist (Vergl. Biogr. 68).

Barlach, der so tief wie keiner die Abgründe der Zeit sah, der quälend wie keiner die menschliche Situation zwischen Erde und Himmel, zwischen Zeit und Ewigkeit symbolisierte, hat nun freien Weg, sein überzeitliches Ideal von einer neuen Welt, von einem neuen Menschen zu gestalten. Auch später kritisiert er allerdings die Zeit, doch nun wird ihre Darstellung reines Mittel. Er will durch Widerstände

das Wachstum des neuen Menschen unterstreichen. Die Umwelt tritt in den Hintergrund, denn der neue Mensch ist nicht mehr von ihr abhängig — oder doch nur in viel geringerem Grade als der Mensch der alten Zeit. Und hierin besteht die ungeheure Wandlung, die sich in den Barlachschen Menschen vollzogen hat. Die „gute Zeit" und die „böse Zeit" liegen jetzt ganz im Einzelnen selbst. Die Verinnerlichung ist also ganz bedeutend gesteigert.

Eine andere Veränderung vollzieht sich. Jetzt, da die erste Tat der Liebe und des Mitleids getan ist, kann Gott selbst auf die Erde steigen. In der Sft. und im B. B. mischt sich Gott in verschiedenen Gestalten unter die Menschen, in G. Z. ereicht das Werden seine höchste Form: ein Mensch wird Gott. Die Menschen können nun mit Gott sprechen, sie dürfen ihn schauen. Und was in den früheren Dramen (A. V., E. S., F.) sich schon keimhaft regte, das Bekenntnis zum Werden, das wird von nun ab Zentralproblem.

Noch eine dritte große Wandlung läßt sich erkennen. Die Stellung der Frau ändert sich grundlegend. Bis dahin war die Frau Symbol für das Erdhafte, Geistfeindliche, besonders die Mütter trugen dieses Gepräge. Und wenn eine Frau, wie Fräulein Isenbarn, wirklich den guten Willen zum Werden in sich verspürte, so war sie immer auf die Hilfe und Führung des Mannes angewiesen. Jetzt wird es anders. Die Elise-Typen gewinnen mehr und mehr Oberhand. Die Frauen werden nun Helferinnen und Führerinnen des Mannes, symbolisieren in ihrer reinsten Form das „Ewig-Weibliche" Goethes. Und es ist bedeutsam, daß die Vergöttlichung des Menschen (in der G. Z.) nicht einem Manne, sondern einer Frau gelingt.

Barlach kleidet in diesem Stück wie im T. T. das Eigentliche in die Form eines von ihm erfundenen Mythos, der trotz aller „Realistik" fern von jeder Realität ist. Wir ordnen den F. daher zu den mythisch-symbolischen Stücken.

5. Gott.

Wir wollen noch einmal einen kurzen Rückblick halten. *Um die menschliche Situation geht es immer bei Barlach, immer steht der Zwiespalt zwischen Himmel und Erde im Vordergrund und wird durch Symbole ins Zeitlos-Ewige erhoben.* Der Blickpunkt wechselt allerdings in den Dramen. Die bei-

den Lebensbestimmenden Kräfte Vater-Gott und Mutter-Erde wurden im T. T. festgestellt, Mensch und Welt hieß dann das Thema des nächsten Stückes, die Zeit fand dann ihren Spiegel und ihre Symbole in den E. S. und dem F. Was bisher in den anderen Dramen zurückgetreten war — wenngleich es auch schon gestreift wurde, findet nun in der Sft. seinen Ausdruck: das Problem Mensch und Gott. Wieder also die menschliche Situation, jetzt aber ganz in ihrer Beziehung zum Göttlichen hin gesehen.

In die mythische Zeit der Sündflut (mythisches Symbol) greift Barlach zurück, wo er in Noah und Calan die zeitlosen Symbole des Ringens um Gott und Kämpfens mit Gott findet.

Deutlich wird wieder die Polarität des menschlichen Seins gezeichnet. Bastarde sind wir „in überfließender Liebe ausgeströmt und als frecher Haß geboren" (Sft. 34). Denn Erde ist ein schlimmer Stoff für Gottes Schaffen: „die Erde durchdringt den Menschen mit ihrem Wesen, sie nährt ihn mit wölfischer Milch" (Sft. 34, vergl. auch T. T.!). Daher werden auch die Frömmsten an Gott stets straucheln und ihn nie verstehen. Quälen, verwirren und aufrütteln wird uns das Streben nach Gott, aber nie näher zu Gott führen. Die Fragen: Was ist Gott, und was sind wir, und wie lenkt und richtet er uns? wirft Barlach hier auf, nicht, um sie zu lösen, denn sie sind nicht zu lösen, sondern nur, um unsere Kleinheit und Unzulänglichkeit zu zeigen. Und er erkennt, daß auf allen Wegen Gott uns entgegentritt und uns leitet, ohne daß wir ahnen können, mit welch Maßen er mißt.

Noah ist der Mensch des unbedingten Gottvertrauens, der unerschütterlichen Gläubigkeit. Er fühlt sich als unmündiges Kind eines großen Vaters, dessen Walten ihm zwar unbegreiflich ist, dessen Gaben und Strafen er aber mit unbesiegbarem Vertrauen hinnimmt. Er ist vollkommen passiv, er wagt nicht zu wollen. Seine Bindung an Gott ist so stark, daß er nicht einmal Böses zu verhüten wagt, aus Furcht, Gottes Plan zu kreuzen. Er ist ebenso passiv wie Kule im T. T., dessen Satz: „Gutsein ist das beste Schicksal" auch für Noah seine Geltung hat (T. T. 22). Allerdings werden wir sehen: sein passives Gutsein ist nicht stets das beste Gutsein. „Friede, Freude, Freiheit" sind seinem Glauben nach die Belohnung für rechte Frömmigkeit (Sft. 41, 43, 47, 83). Wenn er aber gefragt würde, was er darunter verstehe, so würde er sicherlich die Antwort schuldig bleiben. Friede, Freude, Frei-

heit sind ihm nichts als der Inbegriff alles Schönen und Göttlichen, wie es für ein Kind vielleicht der Weihnachtsbaum ist. Und wie ein Kind verhält er sich auch zu der Tatsache, daß er mit seiner Familie allein für wert befunden ist, leben zu bleiben. Er macht sich keine Gedanken über die ungeheure Tragweite dieser göttlichen Entscheidung und die gewaltigen Pflichten, die ihm daraus erwachsen. Ihm genügt es, daß Gottes Urteil so ist, das Warum geht ihn nichts an. Ein kindliches Selbstbewußtsein erfüllt ihn, ein Selbstbewußtsein, das unglaublich anmaßend und frech sein würde, wenn es eben nicht so kindlich gefühlt wäre. „Wenn die Flut kommt und die Völker auf die Berge flüchten, wo wir bauen — wir haben keinen Platz als für uns und unsere Tiere! (Zu Awah) Sie sind es nicht wert zu leben, Awah, wir allein sind es wert, du mit uns" (Sft. 67, ebs. auch 84).

Ganz anders Calan, der Herrenmensch, der Gott dankt, daß er ihm „Kraft, Schnelligkeit, Schlauheit, Ausdauer und Mut gegeben hat" (Sft. 13) und der es eines Gottes nicht für würdig hält, wenn er die Menschen wirklich zu Knechten macht wie Noah es ist[1]). Er bemitleidet einen Gott, der Opfergaben und Dank nötig hat. Dazu ist sein Gott viel zu groß, viel zu fern. Unglück und Leid vermögen Calan ebenso wenig irre zu machen wie Noah, doch nicht aus Frömmigkeit, sondern aus unerschütterlichem Vertrauen auf seine Stärke und auf die „vollen Schatzkammern der Ferne" (Sft. 44).

Bedeutsame Schattierungen in der Gottesauffassung gibt Barlach in einigen anderen Personen des Dramas. Allerdings können diese nicht als Symbole oder Symbolträger bezeichnet werden, da sie nicht, wie Noah und Calan, die menschliche Seele in ihrer Beziehung zu Gott ganz allgemein und schlechthin darstellen, also nicht ein Eigentliches in der Hülle des Tatsächlichen wiedergeben. Sie sind lediglich Einzelfälle — höchstens Typen —, und sie sollen hier nur der Vollständigkeit halber kurz umrissen werden.

Ein primitives Naturkind ist Awah. „Gott ist ein Spuk in ihrer Seele, sonst nichts", heißt es von ihr (Sft. 37). Der alte Dämonenglaube der Naturvölker ist mächtig in ihr, und Noahs ständiges Reden von Gott beängstigt sie; immer mehr wird Gott für sie ein böser Geist, den man sich durch Opfer mild stimmen muß. Doch gerade sie, die gottfernste von allen Personen im Drama (der Aussätzige hat wenigstens eine aus-

[1]) Als das „gestohlene Kind eines unbekannten Gottes" fühlt er sich (Sft. 15, vergl. auch A. V. S. 47).

gesprochen negative Beziehung zu Gott), sie, die Frau, kann Gott sehen und kommt zu der Erkenntnis: „Die Welt ist winziger als Nichts und Gott ist Alles —“ (Sft. 56). Symbolisch gedeutet soll das wohl sagen, daß wir alle „auf gleichen Wegen des Werdens“ sind (B. B. 61), daß die Erlösung durch die Gnade einem jeden zuteil werden kann. Mit der Gnade allein ist es freilich nicht getan (siehe S. 41), und mit dem Werden hat es bei ihr noch gute Weile. Züge von ihr werden wir in der Hexe Grete (B. B.) und in Celestine (G. Z.) wiederfinden.

Sem ist erwähnenswert, weil wir bei ihm ein Bekenntnis finden, daß sich ziemlich genau mit Barlachs Jugenderlebnis deckt (Biogr. S. 18, siehe auch Einleitung). Die Stelle lautet: „Gott ist nicht überall und Gott ist auch nicht alles, wie Vater Noah sagt. Er verbirgt sich hinter Allem und in Allem sind schmale Spalten, durch die er scheint, scheint und blitzt. Ganz dünne, feine Spalten, so dünn, daß man sie nie wiederfindet, wenn man nur einmal den Kopf wendet“ (Sft. 65). Die Gestalt Sems ist aber nach dieser Seite hin zu wenig durchgeführt, um aus diesen Worten Schlüsse ziehen zu können.

Welches ist die rechte Art, Gott zu dienen? Wer ist der wahre Gerechte?

Calan läßt einem Hirten die Hände abschlagen, um Noahs Gott zu versuchen. Noah könnte es vielleicht verhindern, aber: „Meinst du, daß ich dir in die Arme fallen sollte, ich, ein friedlicher alter Mann mit dem großen Vertrauen auf Gott?“ (Sft. 47). Und er jagt den Hirten später davon: „Calan hat dich geschlagen, nicht ich; Gott hat es zugelassen, nicht ich. Warum suchst du mich heim?“ (Sft. 66).

Calan hat Noah das von Nachbarn geraubte Vieh zurückerobert, er hat ihm nur Gutes getan. Nun hat Calan sich zum Herrn der Arche gemacht. In einem günstigen Augenblick läßt Noah ihn binden — denn Gott hat verboten zu töten — und gibt ihn dem vor der Sündflut flüchtenden Ungeziefer preis. „Dein Leben ist in Gottes Hand, Calan, leg dein Herz zu seinen Füßen und er wird dich aus den Banden lösen“ (Sft. 106).

Wir sehen, dieser einzige Gerechte treibt sein Gottvertrauen so weit, daß er — wenigstens in unseren Augen — schuldig wird, genau so wie Calan, der Feind Gottes. Selbst der Gerechteste ist, wie Barlach in krasser Form zeigt, klein und sündig, auch wenn er die Gebote Gottes noch so treu zu erfüllen glaubt. Anklagend und drohend, ein Mahnmal für

die Guten und die Bösen, ragen die blutigen Hände des Hirten auf dem Titelbilde des Werkes zum Himmel: Hütet euch vor der Selbstgerechtigkeit, ihr Guten; hütet euch vor der Gerechtigkeit, ihr Bösen!

Andere Fragen tauchen auf: Wie ist Gott? Nach welchen Gesetzen lenkt er uns? Wenn nach Noahs Glauben Gott alles ist und die Welt weniger als nichts, wo bleiben dann die Bösen? Ist dann Gott nicht mitschuldig an aller Sünde, die geschieht? Der Bösen Werke sind dann auch Gottes Werke, und sie sind oft so grausig, daß selbst der Fromme sagen muß: „Gottes Walten ist gerecht, aber seine Gewalt ist über die Kraft meiner Augen, sie ertragen nicht den Anblick seines Tuns" (Sft. 113). Packt dann nicht selbst den Gläubigsten die Verzweiflung, sodaß er — wie Gottes Feind — aufbegehrt: „Was Gott zu Wölfen werden läßt, das bellt und beißt und heult mit Recht"? (Sft. 78). Und seine letzte Zuflucht bleibt: „Betet zu Gott, so befällt euch kein Aussatz, dient ihm, so behaltet ihr eure Hände, fürchtet ihn, so bleibt ihr verschont, liebt ihn" (Sft. 67).

Ein wenig platt, aufklärerisch-flach unserer Ansicht nach; denn Gott gibt ja nicht den Guten nur Gutes und den Bösen nur Böses. Er hat ja dem Bettler gleich bei seiner Geburt „Aussatz, Mißgestalt — und dazu ein Herz" gegeben (Sft. 93). Warum? Kann man da seine Verzweiflung nicht verstehen? Kann man da nicht begreifen, daß er gottlos und böse und zum Symbol der leidenden und erniedrigten, aber auch gegen Gott aufbegehrenden Menschheit geworden ist? „Ich atme Luft ohne Hoffnung und werde hoffnungslose Luft atmen, bis der Atem still steht . . . verflucht ist der Gott, der die Guten gut und die Bösen böse gemacht hat" (Sft. 62/63). Auch er ein Werk Gottes.

Alle tiefen Fragen rührt Barlach an, die seit Anbeginn bis heute jeden Denkenden erschüttert und auch zerbrochen haben. Er rührt sie nur an, und so schließt dann auch das Stück ohne Auflösung.

Der große Sturm ist über die Welt gekommen. Noah, das gläubige und doch so sündige Kind Gottes, flieht in die Arche; Calan aber, der starke, großzügige und ebenfalls sündhafte Herrenmensch, dem die Ratten Augen und Gestalt genommen haben, stirbt mit einem jubelnden Preis auf den Gott, den er erkannt hat. Noahs Gott ist für ihn nur der Gott der Fluten und des Fleisches, doch sein Gott ist winziger als nichts, und die Welt ist groß; „. . . wie schön ist es, daß Gott keine

Gestalt hat und keine Worte machen kann — nur Glut ist Gott, ein glimmendes Fünkchen und Alles entstürzt ihm und Alles kehrt in den Abgrund seiner Glut zurück. Er schafft und wird vom Geschaffenen neugeschaffen. Auch ich, auch ich fahre dahin, woraus ich hervorgestürzt, auch an mir wächst Gott und wandelt sich weiter mit mir zu Neuem . . . Er ist ich geworden und ich Er — Er mit meiner Niedrigkeit, ich mit seiner Herrlichkeit — ein einziges Eins" (Sft. 113/14).

Wer ist hier Sieger und Gerechtfertigter? Noah mit seinem Sein in Gott oder Calan mit seinem Werden zu Gott? Wer ist hier verurteilt: ist es Noah, der leben muß, oder Calan, der stirbt?

Aber Barlach will ja auch garnicht beantworten, was nicht zu beantworten ist. Er will keine Dogmen predigen und keine angeblichen Erkenntnisse aufdrängen. Er will in diesem tiefsten Symbolstück nur die Polarität des menschlichen Wollens und Wandels aufdecken, er will eine in Sachlichkeit, in Technik und Diesseitigkeit erstarrte Welt wieder an Gott erinnern. Welch ein Gesicht ein jeder seinem Gott gibt, das ist seine eigne Sache, wenn Gott nur Mut zum Leben gibt, wie Noah oder Mut zum Sterben wie Calan.

Zu völlig anderen Schlußfolgerungen kommt Sydow. Er sagt (S. 146): „Indem Noah völlig gerechtfertigt wird, geht auch in diesem Stück wie im ‚Toten Tag' das passive, nicht männliche Prinzip als das wahrhaft gerechtfertigte hervor". Aus dem Stück geht jedoch in keiner Weise hervor, daß Noah völlig gerechtfertigt wird. Bei genauem Durchlesen des Dramas wird man — wie ich es auch nachzuweisen versucht habe — ganz im Gegenteil bemerken müssen, daß eine völlige Rechtfertigung keineswegs im Sinne Barlachs liegt. *Denn Barlachs Absicht ist ja garnicht, „Probleme zu lösen, sondern sie auf dem rätselhaften Grund des Lebens sichtbar zu machen"* (Rüther 602). *Aus keinem seiner Stücke kann man kurz und bündig die Moral herauslesen: Der hat recht, und jener hat unrecht.* Denn jeder hat recht, und jeder hat unrecht, bis dann in den letzten Stücken die Liebe endgültig löst und erlöst.

Sollte Sydow tatsächlich zu seinen Folgerungen gekommen sein, weil er den Tod als Strafe und einfachste Lösung des Problems ansieht? Nur so kann man es verstehen, wenn er schließt: „Die Passivität der Einordnung und die menschenfreundliche Güte wird zum Triumph geführt. Das Mütterlich-Weibliche, Kindhafte siegt über das Männliche" (S. 147).

In Wirklichkeit ist das Weiterleben Noahs und das Sterben Calans — über jede Bewertung von Recht und Unrecht hinaus — ein äußerst fein empfundener Zug. Noah, der im Sein Beharrende, der ebenso wie sein Gott Unwandelbare, bleibt am Leben, er ist, ist ewig. Calan aber, der in Gott und im Leben nur das große Verwandeln, die stete Wiedergeburt sieht, Calan stirbt, um in neuen Gestalten immer wieder auf die Erde zurückzukehren (in Boll z. B.). Das Fortleben Noahs und der Tod Calans sind metaphysische Notwendigkeiten.

Auch Heuer kommt zu einem anderen Schluß als Sydow: „. . . in diesem [Calans] Gotterlebnis steckt etwas von jenem Sturm, der nach der Bibel vor dem Herrn herwehend die Berge zerreist und die Felsen zerbricht (Heuer 446). Und Sydow zum Trotz sind in den nächsten Stücken gerade Calan-Typen die Problem- und Symbolträger und nicht Menschen wie Noah.

Der erste Teil des Menschheits-Zyklus, der sich mit dem Menschen der alten Zeit beschäftigte, ist abgeschlossen. Jeder Mensch hat ein väterliches und ein mütterliches Erbe mitbekommen; und je mehr jeder sein väterliches Erbe ausbildet, um so höher steht er in der moralischen Rangordnung der Welt. Ganz unten stehen die Bolz, Keferstein, die Frau-Venus-Jünger und Teufelsbrüder. Ein wenig Gottesgewissen regt sich schon in Gierhahn, dem alten Sedemund und Siebenmark. Ganz hoch stehen schon Iver, Isenbarn und Grude. Allen ist aber gemeinsam, daß sie einsam in ihrer Erdgebundenheit oder Gottverfallenheit leben. Neu ist dann der Gedanke von der verbindenden Liebe im F.; und auf diesem Gedanken baut Barlach dann seine neue Welt, seine Idee vom neuen Menschen auf, der den zweiten großen Teil seines Menschheits-Zyklus einnimmt.

6. Der neue Mensch.

Der Weg vom isolierten Menschen zum Gemeinschaftsmenschen, der zu durchlaufen ist — und zugleich das Ziel — findet sein Symbol im „Blauen Boll".

Der blaue Boll, ein dicker, schlagflüssiger Gutsbesitzer, ist, wie alle Menschen seiner Zeit, aufgewachsen in einem Leben von eigensüchtigstem Selbstgenießertum, „fest im Zustand der Verantwortungslosigkeit" (B. B. 84). Aber er fühlt sich nicht wohl in seinem Zustand; er ahnt, daß es ein höheres Ziel geben muß als den „flotten Lebenslauf mit garantiert ausgeschlossenen Beinbrüchen" (B. B. 9).

Da wird ein anscheinend geringfügiges Erlebnis sein Schicksal. Er nimmt — aus Großspurigkeit oder aus Langerweile — die junge Frau des Hirten Grüntal gegen ihren Mann in Schutz und läßt sie in den Kirchturm entwischen. Oben im Turm bittet ihn die von religiösen Wahnvorstellungen gequälte Frau, die „Hexe Grete", wie sie genannt wird, um Gift für ihre drei Kinder; denn sie will die Kinder aus dem „Fleisch" erlösen. Das Fleisch verstopft den armen Seelen die Stimme, und Grete möchte die Kleinen lieber töten, als „Mastvieh, Speck, Schinken und Würste" aus ihnen werden sehen" (B. B. 11). Um sie sich gefügig zu machen, verspricht Boll ihr das Gift. Wir sehen, Boll muß — bald so, bald so.

Den nächsten Schritt weiter geht es — allerdings immer noch unbewußt —, als er dem Uhrmacher Virgin gegenüber die Verantwortung für Grete im Glockenturm übernimmt. Zum erstenmal in seinem Leben kommt das Wort Verantwortung über seine Lippen.

Dann tritt, wieder auf der Straße, der Mann der Hexe Grete an ihn heran. Da er sie durch Bolls Schuld nicht finden kann, legt er Boll die Verantwortung für sie auf. Nun ermißt Boll die Tragweite seines Handelns: „Verantwortung? — das paßt mir im Moment ganz schlecht — muß das sein?" (B. B. 48). Aber er kann nun nicht mehr zurück.

Abends trifft er dann wieder die Hexe Grete, ohne ihr das Gift besorgt zu haben, und er muß anhören, wie sie ihn verspottet, daß er weder zum Guten noch zum Bösen die Kraft habe: „Boll muß, bald so, bald so" (B. B. 64). Auch die Verachtung des Gastwirts, des „Teufels Elias", muß er ertragen. Nicht einmal der Teufel möchte mit ihm tauschen; denn der Teufel ist etwas Ganzes: „Was Elias tut, das muß er tun, und was Elias muß, das will er auch!" (B. B. 66). Auch Boll kommt später in seiner Entwicklung so weit — aber auf dem Wege zu G o t t. Es ergibt sich hier die Frage: welches ist denn überhaupt die Grenze zwischen Gott und Teufel, wenn beide als Endziel der Entwicklung das Gleiche verlangen: Ganz zu sein? Für Barlach liegt der Unterschied darin, daß der Teufel nach dem Wahlspruch handelt „Jeder ist sich selbst der Nächste" (B. B. 66), während die Aufgabe, die Gott seinen Kindern stellt, Verantwortlichsein für sich und den Nächsten ist.

Noch ist Boll aber ein Halber — und das ist ebenso viel wie überhaupt nichts. Und zum Schluß führt der Teufel die Hexe Grete in sein Gasthaus und läßt Boll allein vor der Tür stehen.

Vor der Kneipe des Teufels Elias aber und später im Gasthaus „Zur goldenen Kugel“ kommt ihm dann im Gespräch mit einem Schuhmacher und dem Herrgott — wieder einer der grotesk-tiefsinnigen Szenen Barlachs — eine Ahnung, wie er aus seinem unbefriedigenden Dasein herausfinden könne. „Alle sind auf gleichen Wegen des Werdens und laufen dem Bessern zu“, hört er den Herrgott sagen, und: „Werden, das ist die Losung“ (B. B. 61). Und das groteske Symbol des Werdens ist das „Satanshintervierte“, das dem Schuster zur Ausbesserung übergeben wurde, ihm dann entlief, und aus dem nun die augenblickliche irdische Gestalt des Herrn erwachsen ist: „Sie können garnicht ausspucken, ohne einen Punkt zu treffen, wo was drauf lauert, geschaffen zu werden. — Sehen Sie, was ist heute aus dem Bein geworden — bin ich nicht ein passabler Zeitgenosse, gewachsen aus einem Satanshintervierte?“ (B. B. 61).

Alle, Hexen und Teufel und Menschen, sind auf dem gleichen Weg des Werdens, und mit allen ist der Herrgott gut Freund[1]). Ueberall regt sich Bereitschaft, überall ist der Keim vorhanden, über sich selbst hinauszukommen, einem besseren Ich zu, immer näher zu Gott. Tausendfältig sind die Wege des Werdens, und für Boll heißt der Weg Verantwortlichkeit. Er erinnert sich nun, daß er die Hexe Grete nicht in den Klauen des Teufels lassen darf, daß er zu ihrem Vormund gemacht worden ist. Er reißt sich aus den Anschauungen seiner Zeit, aus der bloßen Standes- und Gesellschaftsbindung heraus, um die neue Wesens- und Gemeinschaftsbindung einzugehen, im Stück symbolisiert durch sein Verantwortungsgefühl für Grete. Er will sie von Elias befreien und sie von ihrem religiösen Wahn heilen. Dann aber will er sich vom Kirchturm stürzen und so mit dem alten Boll endgültig Schluß machen.

Lösung und Erlösung aber von ihrer Wahnidee findet die Hexe Grete in der tiefgeschauten Vision in der Hölle, in der Herberge „Zur Teufels-Küche“ des Elias. Dieses Bild bietet überhaupt das Kernstück des Spieles, das dann in der Szene im Himmel zuende geführt wird.

Während Elias die Hexe Grete in ihrer Kammer allein gelassen hat, sieht sie plötzlich durch Wände und Räume hindurch auf den Hof. Dort sitzen Gestalten an niedrigen Tischen und spielen mit goldenen Karten. Elias aber schleppt

[1]) In grotesker Form schon in A. V. 72: „Als philosophisch gebüldeter Mensch werden Sie immerhin wissen, . . . daß ich als benedeite Frau Venus nur eine andere Form von ihrem allerwertesten Herrgottsvadder bin.“

Gefäße mit glühenden Kohlen heran und steckt die nackten Füße der Spieler in die Glut. Und jetzt erkennt Grete auch die Gestalten. Es sind Bekannte aus ihrem Heimatdorf, längst Gestorbene, die an diesem spukhaften Kartenspiel teilnehmen müssen und sich sogar bemühen, lustige Gesichter dazu zu machen.

Was bedeutet dieses Kartenspiel? Alle diese Spieler sind die halben Menschen, die „mal so, mal so" handeln, die vom Wege des Werdens abgekommen sind und dem Zufall ihr Geschick überlassen haben, ebenso wie sie dem Zufall das Glück ihrer Karten überlassen. Es sind die Menschen, die alle Verantwortung ablehnen, die Glücksspieler des Lebens sind. Doch sie haben vergessen, daß der Teufel ihr Spiel gemischt hat, daß der Teufel die besten Trümpfe für sich behält. Und sie wollen's sich nicht eingestehn, das Brennen und Glühen an ihren Füßen, das ihn sagt, daß der Teufel sie in der Hand hat, ebenso wenig wie sie es im Leben eingestanden haben, wenn das Brennen und Ziehen ihres Gewissens sie quälte.

Doch nun kommt — immer noch in der Vision Gretes — Boll zu dem grausigen Spiel. Allerdings ist es nicht der „Blaue Boll", sondern der andere, „wahre" Boll, „schlank und rot" (B. B. 104). Ueber ihn hat Elias keine Macht, denn Bolls anderes Ich ist schon stark genug, weil Boll schon einmal die Verantwortung für einen andern, für Grete, übernommen hat. Darum kann er jetzt dem Spiel ruhig zusehen und die Kinder Gretes, die Elias auch herangeschleppt hat, von Elias befreien und ihnen eine goldene Kugel schenken, die goldene Kugel, die den Weg zurück ins Leben bedeutet, ins Leben der Verantwortung und des Werdens.

Und jetzt ist auch Grete sich im Klaren. Als die drei Toten kommen, um ihre Kinder abzuholen, gibt sie ihnen symbolisch das „Gift", das für ihre Kinder bestimmt war, und trinkt den Rest selbst, sodaß für ihre Kinder nichts mehr übrig bleibt. Sie hat die Kinder ins Leben gebracht, und sie will nun die Verantwortung für ihr Leben nicht mehr abschieben.

Was aber wird aus Boll? Die Teufel haben keine Macht mehr über ihn, er braucht an dem Spiel nicht teilzunehmen: denn „der junge [neue Boll], der braucht nicht büßen, was der blaue verbrochen hat" (B. B. 105).

Die Vision ist zuende. Nun kommt Boll selbst und holt die Hexe Grete aus der Teufelsküche, der Hölle, und entreißt sie den Teufeln. Der letzte Schritt des Verantwortlichseins

ist getan. Boll muß nicht mehr mal so, mal so. Und so kann denn der „Herr“ auf Boll als Beispiel für das Werden hinweisen: „Betrachten Sie die schöne Handlungsweise des Herrn Boll: er trägt Verantwortung für die Hexe . . . wir alle miteinander sind in diesem tieferen Sinne Hexengenossen und Teufelsbrüder . . .“ (B. B. 84), vom Verfasser gesperrt).

Am nächsten Morgen sehen wir die beiden wieder, in der Kirche, d. h. symbolisch im Himmel[1]). Noch weiß Boll nicht, was aus ihm werden soll. Er weiß, der blaue Boll kann er nicht wieder werden. Denn wie er zu Grete sagt: „. . . du hast den Anfang gemacht, bei dir hat Boll den Einblick getan, wie das Werden schmeckt. Solcher Aufstieg soll ihm nun immer vollkommener glücken . . .“ (B. B. 130).

Aber wie soll ihm das gelingen? Noch sieht er keinen andern Weg, als Schluß mit dem blauen Boll zu machen und ihn vom Turm zu stoßen; und so faßt er auch die Worte der Satansfrau auf: „Laß den blauen Boll sich selbst richten . . .“ (B. B. 105). Da naht der Herr und stellt ihn auf die letzte Probe. Er redet ihm zu, seinen Vorsatz auszuführen. Doch da weigert sich Boll, er schämt sich, auf eine solch einfache Art sein früheres, verfehltes Leben gutzumachen, ohne etwas Neues an seine Stelle zu setzen.

Gott hat gesiegt: „Die Zeit ist abgelaufen — zu spät, Herr Boll, wie ja alles seine Zeit hat. Das Werden, wissen Sie, das vom Turm herab, dieses primitive Werden, ist verpaßt. Fängt man vernünftiger Weise mit enden an —? . . . Sie wissen, was ich meine, und daß ich Recht habe zu sagen: Boll hat mit Boll gerungen, Boll hat Boll gerichtet und er, der andere, der neue, hat sich behauptet . . . . Sie müssen, Boll muß Boll neu gebären, und was es für einer sein wird — es ist bessere Aussicht auf Werden als mit Schwung vom Turm herab. Gute Aussicht — denn es ist Schwere und Streben in Ihnen, Leiden und Kämpfen, lieber Herr, sind die Organe des Werdens“ (B. B. 123 f.).

Jetzt ist Boll erlöst, und er versteht nun den hölzernen Apostel, mit dem er vorher Zwiesprache gehalten hat. Eben noch hat er den Heiligen nicht begreifen können, als er den Kopf geschüttelt hat zu den Worten: „Was ich am Leben gehabt habe, das hab ich gehegt, habs gehegt wie mirs gegeben war und was daraus geworden ist — einerlei — gemußt, gemußt . . .“ (B. B. 120). Nun weiß er es besser. Man muß

[1]) Grete S. 112: „Hier ist es wirklich wie im Himmel . . .“

nur, was der „andere Boll" in einem will, der andere Boll, den er bis jetzt nicht hat zu Wort kommen lassen. Nun ist die Erkenntnis über ihn gekommen, und er stürzt, die Arme um sich schlagend, auf die Knie: „Sagtest du das? Hast den Mund so lange zugehalten, um das Wort wahr zu machen? Boll muß? Also — will ich!" (B. B. Schlußworte).

Der neue Mensch ist geboren, und es ist typisch für Barlach, wie er aus dem unbedeutenden Kleinstadterlebnis ein Menschheitsproblem zu gestalten vermag. Der ewige Kampf zwischen Geist und Erde ist hier ausgefochten worden und hier bei Barlach zum erstenmal zu einer vollen, reinen Harmonie ausgeklungen. Und es ist nicht bloß der Kampf in jedem einzelnen, den Barlach hier symbolisiert, sondern der Streit unserer jetzigen Zeit, der „bösen Zeit", mit der neuen „guten" Zeit vor uns, den der Dichter hier ahnend voraussieht, ein Kampf, den er dann im nächsten Schauspiel noch einmal klar hervorhebt. Boll ist das Symbol des neuen Menschen, der sich eins fühlt mit dem großen Werdensprozeß, der überall an uns und um uns vor sich geht. Boll erkennt, daß man den Zwang, das Muß, welches das Walten Gottes auf uns legt, in sich aufnehmen muß, daß man vertrauensvoll und mutig den vorgezeichneten Werdensweg hinter sich bringen muß und so das Muß durch freies Anerkennen und rastlose Arbeit an sich selbst in ein Will verwandeln kann. Wie es schon im F. vorausklang, ist die Verantwortung für den andern der wichtigste Schritt zu einem neuen Leben. Für den andern, für die Gemeinschaft leben, ist das Glaubensbekenntnis Barlachs[1]).

Doch wenn es nottut, muß man für den andern auch sterben können; und das ist dann die höchste Stufe der Heiligung. *Diesen Weg geht Celestine in dem letzten Drama Barlachs „Die Gute Zeit".*

Wenn wir rückschauend das Drama „Der blaue Boll" in die symbolischen Formen einordnen, so geschieht das unter der Bezeichnung synthetisches Symbol, wieder allerdings — wie schon im A. V. und in den E. S. — mit dem Hinweis, daß Barlach diese Art des symbolischen Kunstwerks durch seine Verwendung des Uebersinnlichen, Eigentlichen, durchaus

[1]) Ein gutes Gefühl für den Weg Barlachs zeigt Rüther, wenn er schon im Jahre 1928 (S. 78) sagt: „Wird Barlachs dramatisches Schaffen einen Ausgleich suchen zwischen dem gottgegebenen Trieb zum reinen Menschentum und dem schöpferischen Willen des Einzelnen?"

eigenwillig und neuartig gestaltet. Es wird in einer Zusammenfassung noch näher darauf eingegangen werden.

Der große Zyklus der Menschheit kommt zum Ende. Von dem Scheitern des Menschen wegen allzu großer Gebundenheit an die Erde gelangt Barlach zu der Erlösung durch den Opfertod für andere.

Das Bestreben eines jeden ist es, aus der „bösen Zeit" in die man hineingeboren ist, in die „gute Zeit" zu kommen. Gute Zeit und böse Zeit, nicht als ein Nacheinander ist das zu fassen; denn beides liegt in uns, und in unsere eigene Kraft ist es gestellt, die böse Zeit zu überwinden. Doch wie oberflächlich und egoistisch stellen sich die meisten die „gute Zeit" vor. Für den größten Teil der Menschen bedeutet sie ja nichts anderes als den Zustand größtmöglichsten Glücklichseins. Sie wollen verschont sein von Beschwerden des Leibes und der Seele, sie möchten das Leben als „absoluten Klubsessel" leben (G. Z. 22). Das ist die gute Zeit derer, die im Stück ihr Symbol in Atlas finden, dem Herrn der „absoluten Versicherung", welche „die Gewißheit der absolut zureichenden Beglückung" gewährleistet (G. Z. 22). Wieder erhält also die Zeit einen Spiegel vorgehalten. Aber auch das Ideal derer, die sich nicht in die „absolute Versicherung" hineinkaufen können, das Ideal der Armen findet ihr Symbol: es ist Syros, der Elendskönig. Auch er sucht sich eine gute Zeit zu schaffen, und zwar, indem er alle Bindungen an andere, selbst an seine Familie, ablehnt und in vollster Verantwortungslosigkeit nur für sich selber lebt. Wie die Reichen, hinter ihr Geld verschanzt, sich vor den Unannehmlichkeiten des Lebens zu schützen suchen, die für sie die böse Zeit bedeuten, so verschanzt er sich, das Symbol der Armen, hinter seiner Ichsucht und sucht auf seine Art allen Reibungen aus dem Wege zu gehen.

Ganz anders ist die Auffassung Celestines. Aeußerlich hat zwar ihre, des neuen Menschen Handlungsweise, wenigstens am Anfang, mit der der anderen große Aehnlichkeit. Auch sie ist auf die Wunschinsel des Atlas geflohen, um sich dort der Frucht ihres Leibes zu entledigen, wie es die anderen tun. Doch bei den andern ist es Egoismus, Flucht vor Verantwortung dem Kinde gegenüber, bei ihr aber ist es zu großes Verantwortungsgefühl dem Kind gegenüber, ist es bittere Not. Von einem kranken Mann hat sie das Kind empfangen, und nun sträubt sich ihr Verantwortungsgefühl, einem

kranken Kinde, einer Mißgeburt, das Leben zu geben. Lieber will sie es vor der Geburt vernichten.

Ein großer Weg ist seit dem T. T. zurückgelegt. Dort wollte eine Mutter ihren Sohn lieber geistig verzwergen und verkrüppeln lassen, als ihn gesund dem göttlichen Vater zu überlassen. Hier will eine Mutter ihr Kind lieber ungeboren sein lassen, weil es zuviel von einem irdischen Vater geerbt hat und ein Krüppel werden würde. Gerade und gesund soll das Kind sein — oder lieber sterben. Denn man wird selber schlecht, wenn man zuläßt, daß Schlechtes heranwächst; doch die gute Zeit für Celestine bedeutet Gutsein. Glücklich sein könnte sie auch, wenn sie das Kind gebären und sich dann selbst überlassen würde, doch über diese primitive gute Zeit der andern ist sie hinaus. „Ist es nicht ganz unaufschiebbar, daß jedes Ding zu seiner Wirklichkeit kommt? Aber nicht jede Wirklichkeit ist gut. Wenn sie böse ist und in mir wächst, so werde ich schlecht, und es wäre besser, ich stürbe, als daß die schlechte Wirklichkeit in mir groß wird" (G. Z. 49).

So wird das Elendskind in ihr zugleich Symbol für die böse Zeit. Und wie Liebe und Erbarmen das andere Elendskind im F. zum Leben erlösten und so die böse Zeit besiegten, so will sie — ebenfalls in Liebe und Erbarmen — das Kind, die böse Zeit, zum Tode erlösen.

Doch diese Gnade wird ihr versagt. Sie ist Fürstin und Landesmutter, und ihr Gemahl wünscht einen Erbprinzen auf jeden Fall. Man spricht zu ihr von heiligen Pflichten dem Land und dem Volk gegenüber, man versucht, sie in Phrasen und Lügen einzuhüllen, man wendet respektvoll Gewalt an, kurz, sie ist machtlos.

Aber da kommt ihr der erlösende, beseligende Gedanke: „. . . wir sind eins mit der Zeit, eins mit der guten, eins mit der bösen. — O, wie unaussprechlich glücklich, wie zufrieden macht es mich, der selbst zu sein, der sich Gutes schafft. Alles und alles ist gut und reine Güte, wenn ich gut bin, und alles ist gut und reine Güte, wenn keine Angst das Böse ruft . . ." (G. Z. 61) [1]).

So beschließt sie, weil sie das Kind allein nicht töten kann, zusammen mit ihm zu sterben. Keine der Gestalten Barlachs ist bisher so weit gekommen wie sie. Sie ist der erste Mensch, der für seine Idee stirbt; denn Hans Iver im

[1]) Vergl. T. T. 22, Kule: „Gute Menschen haben gute Schicksale". Hier aber aktiver: „Gute Menschen schaffen sich gute Schicksale."

A. V. stirbt nur an seiner Idee. Wie der Höhenmensch Iver macht auch sie sich den Begriff von der Existenzialschuld zu eigen: „Die verfluchte und sündhafte Unschuld der Mutter wird an den Kindern heimgesucht“ (G. Z. 77). Also ist „die schwergeprellte Reinheit“ Celestines schließlich eine Schuld, die ihren Tod zu Recht geschehen läßt.

Die letzte Sicherheit erhält sie durch die Worte des Wildgottes, der ein vernichtendes Urteil über die gute Zeit der andern, also die Böse Zeit im absoluten Sinn, fällt: „O, Balsam, redlicher Verräter, wir vom wilden Gebirg schmecken den faulen Wind der Verwelktheit, gerochen und gerichtet, wir Geborenen in Frische und Gänze. Recht auf dem wilden Gebirg macht rein von Schuld und Schande. Die Geborenen in edlen Tagen überdauern die Geborenen in ihren elenden Tagen! Erhaltet die Verlorenen in ihren elenden Tagen, wenn sie euch dereinst für solches Leben danken“ (G. Z. 84).

Einen krassen Gegensatz zu der selbstaufopfernden Liebe Celestines bildet Syros und seine Familie. Er selber zieht sich in seine verantwortungslose gute Zeit zurück. Seine Söhne tragen das Leben wie eine Last und können aus sich selbst und aus ihrem Dasein nichts machen; und sie fluchen ihrem Vater, daß er sie in die böse Zeit gebracht hat. Ewige Nörgler am Leben, wie sie tausendfach herumlaufen! Kein Ideal erhebt sie über sich selbst und das Wort: Werden ist die Losung! ist für sie ein leerer Schall.

Da greift Celestine auch in ihr Leben aufrüttelnd ein. Vaphio, ein Enkel des Syros, hat im Kampfspiel durch einen unglücklichen Zufall einen Gefährten erschlagen und soll gekreuzigt werden, falls sich nicht für ihn ein Ersatz findet. Syros lehnt es ab, für ihn den Kreuzestod zu sterben; denn was hat er mit den andern zu schaffen? Da erbietet Celestine sich selbst als Ersatz. Denn Vaphio gehört schon einer neuen Zeit an. Er hat Freude am Dasein, er hat Lust am Handeln-Können, er ist voller Dank und blutvollsten Lebenswillens. Ihn will sie seiner Zukunft und seiner guten Zeit bewahren.

Dadurch nun, daß Celestine das Elendskind, die böse Zeit, mit sich tötet, gebiert sie in Vaphio, zugleich einen neuen Sohn, eine gute Zeit. Sie stirbt im wahrsten Sinne den Erlösertod. Sie wird ans Kreuz geschlagen, und nun „wird die Schuld gelöscht, die mir die Erde gegeben hat (Existenzialschuld!) Die schlechte Wirklichkeit wird vor der guten Wirklichkeit weichen — so wird die Herrlichkeit am Kreuz gestaltet — daß ein Werden geschehe und eine Wirklichkeit komme!“ (G. Z. 99).

Was in der alten Zeit der „echten Sedemunds“ noch Hirngespinst war, „Geben gibt Gnade. Sich selbst geben — die größte“, ist nun Erfüllung geworden (E. S. 23). Iver und der junge Sedemund zerbrechen noch an der Lieblosigkeit der Welt, welche Mauern zwischen dem Einzelnen und der Welt errichtete. Aufopfernde Liebe brach dann im F. und im B. B. eine Bresche in diese Mauern, und zum ersten Male trat der Mensch dem Menschen helfend und fördernd zur Seite. Nun aber ist die Wand durch den Erlösungstod Celestines endgültig beseitigt.

Und so kommen wir zu dem Sinn der guten Zeit, wie sie Barlach auffaßt. Jeder trägt die Möglichkeit zu solch einer guten Zeit in sich. In der guten Zeit zu leben ist also Gnade, die im Keim einem jeden gegeben ist. Zugleich aber ist sie allgemeines Ziel. Wenn jeder sich, nach dem Beispiel Bolls, Elises und vor allem Celestines, bemüht, ebenfalls in die gute Zeit zu gelangen, dann bricht auch für die ganze Menschheit eine gute Zeit an, und das ist die Aufgabe, an der ein jeder mitzuarbeiten hat.

Die „Gute Zeit“ ist wie der „Tote Tag“, der „Findling“ und die „Sündflut“ als mythisch-symbolisch zu bezeichnen, da das Stück ebenso wie die anderen Stücke das Symbolische in der Einkleidung des Mythischen zeigt.

C. Die symbolischen Mittel.

1. Das Mythische.

Barlach gibt den Ideengehalt seiner Stücke nie direkt wieder, sondern er kleidet ihn ein, er symbolisiert ihn. Er zeigt Menschen und Bilder, die aber nur Hülle sind von irgend etwas Dahinterliegendem. Sie erhalten ihren wesentlichen Sinn, wenn man sie einordnet, in das Große, Umfassende der Idee. Und Barlach braucht ja auch, seiner Weltanschauung nach, nur das wirkliche Leben zu gestalten, um zur Symbolhaftigkeit zu gelangen; denn für ihn ist das ganze Leben symbolisch. (S. Einleitung.) Wieder ist hier eine Berührung mit Hebbel festzustellen, der in seinem Tagebuch vermerkt: „Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennnliches Farbenspiel! (I, 323).

Allerdings gibt Barlach das Leben nie so wieder, wie es ist. Er „organisiert“ es, er läßt nur wesentliche Züge be-

stehen, um das Symbolhafte auf diese Weise klarer und eindeutiger sichtbar zu machen.

Doch auch das genügt ihm bisweilen nicht. Er sucht noch näher an das Wesen der Dinge, an das Eigentliche, heranzukommen und die Idee noch unmittelbarer zu gestalten. Unser alltäglicher und verwirrender Zeit- und Lebensraum soll noch mehr ausgeschaltet werden. So kommt Barlach zum Mythischen. Es ist fruchtlos, der Herkunft des Stoffes, aus dem er seinen Mythos formt, im einzelnen nachzuspüren. Die Erzählung von der Jungfrau, die einen Sohn von Gott empfängt, findet sich in der griechischen, römischen und germanischen Mythologie ebenso wie im christlichen Glauben. Die Mutter, die ihren Sohn lieber sterben lassen will — im T. T. umgewandelt: sie tötet das Götterroß — als ihn an andere zu verlieren, ist als Motiv von der „furchtbaren Mutter" gleichfalls ein weit verbreiteter Stoff. Auch die Geschenke der Götter und Geister an ihre Lieblinge, wie Schwerter, Ringe, Rüstungen und Pferde, kennt die Sage aller Völker, nicht zu reden von den Gnomen und Hausgeistern, welche die deutsche Sagen- und Märchenwelt so zahlreich und lebendig bevölkern. Selbst der blinde Wanderer Kule ist keine „eigene Erfindung", wenn man an Oedipus, den einäugigen Wodan oder den Warner Eckard denkt.

An die alten Mysterien-Spiele erinnert sein Mythos vom „Findling", der zugleich Erinnerungen an Totentänze (Dürer, Holbein, Cornelius) weckt. Die Erlösung eines Elenden, hier des Findlings, von seinem Leiden und seiner Mißgestalt durch Liebe ist gleichfalls ein verbreitetes christliches Legendenmotiv (Armer Heinrich).

Auch an die Geburt des Gottessohnes in eine Welt von Elend und Verwirrung ist hier zu denken. Ebenso ist in der „Guten Zeit" der Erlösungstod Celestines am Kreuz ein durchaus christliches Symbol.

Dem Alten Testament ist der Rahmen zur Handlung der „Sündflut" entnommen.

Das Wesentliche aber ist, daß Barlach die ihm wohl zum Teil nur unbewußten Erinnerungen ganz persönlich und ursprünglich formt. Sein Mythos ist also durchaus als selbständig und neu anzusprechen. Barlach übernimmt nur Einzelzüge; die Neufügung und Ausweitung ist aber durchaus sein Eigentum: Barlach schafft einen neuen Mythos.

Er schafft sich einen neuen Mythos ebenso eigenwillig wie seine Plastiken, weil er dadurch seine Probleme in den

letzten Tiefen ganz frei vom Alltäglichen, Zeitlichen und Herkömmlichen wiedergeben kann.

Er setzt seine Gestalten in mythische Zeit, das heißt mit anderen Worten: er setzt sie außerhalb jeder Zeit. Um seine Menschen webt eine dämmrige, wunderbare Atmosphäre, die sie über jeden Alltag und jede Zeitgebundenheit heraushebt. Noch eins: der Mythos vereinfacht. Die Menschen stehen dem Sinn ihres Lebens oder dem Problem, das sie angeht, viel näher als Menschen aus irgendeiner Zeit und Wirklichkeit. Ja, sie kennen nur ihr Problem, ihren Sinn des Lebens, sie zeigen nur eine Seite ihres Wesens.

Diese Vereinfachung und gleichzeitig dieses Hereintragen des Ueberzeitlichen in die Handlung macht den Mythos zur Urform des menschlichen Lebens und Denkens. Deshalb erfüllt diese Art des Symbolisierens Ingardens Feststellung (s. Einleitung) vielleicht so klar wie keine andere: „Das Symbol ist nur Mittel. Nicht um es selbst handelt es sich, sondern um das Symbolisierte."

Der Mythos verhilft Barlach dazu, Dinge zu sagen, die gewöhnlich nicht ausgesprochen werden können, er hilft ihm, Wandlungen zu zeigen und deutlich zu machen, die sonst derartig eindringlich garnicht sichtbar werden.

Barlach greift in seiner Dichtung zum Mythos, wenn es gilt, letzte Lebensfragen so eindeutig wie möglich darzustellen. Im „Toten Tag" handelt es sich um den Ausgangspunkt, um den dann alle anderen Fragen kreisen, um die menschliche Situation. Der „Findling" ist die letzte Auseinandersetzung mit der Zeit, aber zugleich ihre Ueberwindung und das Ahnen einer neuen Zeit. In der „Sündflut" steht das Problem Gott-Mensch im Vordergrund; und die „Gute Zeit" endlich zeigt den neuen Menschen in seiner Entfaltung. Immer stellt Barlach also in den mythischen Stücken entweder das Thema (T. T., F.), das dann in den anderen Stücken abgewandelt wird, oder er gibt endgültige Lösungen, zum mindesten aber Ueberwindung eines Problems (G. Z., Sft.).

Es ist jedoch zu bemerken, daß das Mythische für Barlach kein bloßes „technisches Requisit" ist, welches als rein künstlerisches Mittel ihm dazu dienen soll, seine Gedanken auszudrücken, sondern sein ganzes Denken ist mythisch. Barlach ist — wie der Sohn im T. T. — ein „Wandhorcher", der sein Ohr ganz nahe an die Wand preßt, die das Diesseits vom Jenseits trennt (T. T. 126). *So ist denn seine Mythengestaltung nicht nur sein bedeutsames symbolisches Mittel, sondern*

zugleich charakteristisch für den Menschen und Denker Barlach, der durch seine Mythenbildung die Grenze zwischen Wirklichkeit und Gott so weit hinaus verlegt, wie es irgend möglich ist, und der seinen neuen Mythos wirklich erlebt.

2. Zusammenballende Szenen.

a) Das Groteske.

Der Mythos ist für Barlach das Mittel, das Leben in seiner Urform zu zeigen. Doch er hat noch ein anderes symbolisches Mittel zur Hand, um das Leben zu „organisieren", den symbolischen Sinn des Dargestellten dem Zuschauer zu verdeutlichen. Er fügt in seine Stücke Szenen ein, welche die Handlung in sich noch einmal zusammenfassen und dadurch den „leisen, humorigen oder wüsten Wert hinter der Alltagsmaske" ahnen lassen (Biogr. 60). In solchen Szenen überspitzt Barlach die Vorgänge der Dramen bis zum Grotesken, oder erläßt die Handlung ins Unwirkliche, Traumhafte hinübergleiten, wodurch dann auch alles andere rückwirkend in seinem Doppelsinn klarer erkennbar wird.

Zweierlei erreicht Barlach durch solche Szenen. Er ballt den Sinn der Stücke zusammen, und er unterstreicht die Unwirklichkeit des Lebens. Von Gott aus gesehen erscheint das Leben grotesk in seinen Aeußerungen; auf Gott, den Urgrund des Seins bezogen, ist es aber nichts als ein unwirkliches Farbenspiel. Als einzig Wahres bleibt nur das Streben zu Gott bestehen.

Es ist verständlich, daß Barlach dieses Mittel vornehmlich in den Stücken anwendet, die in unserer wirklichen Welt spielen (synthetisch-symbolische Stücke).

Zu diesen grotesken Ueberspitzungen gehören die beiden Fastnachtszüge im A. V. und in den E. S. Im A. V. bildet der tolle und gemeine Zug um „Frau Venus" den schärfsten Gegensatz zu dem Höhenmenschen Iver und Fräulein Isenbarn. Dieser Gegensatz wird noch dadurch erhöht, daß eine lebensgroße Puppe, der „schöne Emil", mit seinem Strohkopf als vollwertiges Mitglied des Schwarms an allen Unternehmungen teilnimmt und dadurch ein wahrhaft gespennstiges Leben bekommt. Die Leere und Hohlheit aller dieser Menschen, die nur ein „Rattenleben" führen (A. V. 56), findet so ein wirksames Symbol, und auch die Unwirklichkeit eines solchen Lebens erhält auf diese Weise ihren stärksten Ausdruck. Da-

zu kommt noch, daß die Zusammenfassung der Menschen zum „Venuszug“ ihnen allen ein spukhaftes Gepräge gibt. Es entsteht ein merkwürdiges Zwielicht: halb sind sie wirkliche Narren, halb spielen sie nur die Narren, und dieses Durcheinander, das dann auch rückläufig durch ihr übriges Leben zu verfolgen ist, macht sie zu Symbolen ihres Lebens, ihrer Weltanschauung.

Dasselbe gilt für den Zug der Höllenbrüder in den E. S. In grausamer Selbstironie schiebt der alte Sedemund den Wagen der gelähmten Sabine durch die Kirchhofskapelle, und die eben entlarvten Spitzbuben aus der guten Gesellschaft folgen als „Höllenbraten und Brüder“ hinterdrein (E. S. 91). Wieder dient hier die Uebertreibung ins Groteske als Sinnbild und läßt den Einzelfall zum allgemeinen, das Individuum zum Symbol einer ganzen Zeit werden.

b) Das Wunderbare.

Noch stärkeren Gebrauch macht Barlach von dem anderen Mittel, dem Abgleiten der Handlung ins Traumhafte, Unwirkliche.

So hat der letzte große Auftritt im A. V. zwischen Siebenmark, Fräulein Isenbarn und dem toten Iver nichts Diesseitiges mehr an sich. Nicht Siebenmark und der tote Iver kämpfen den letzten Kampf, sondern zwei Weltanschauungen. Und wenn Siebenmark in seiner Verzweiflung, den anderen nicht verstehen zu können, die Leiche schlägt, so ist das nicht mehr die Tat eines M e n s c h e n , sondern die Bankerotterklärung einer W e l t a n s c h a u u n g , die sich ihre letzte Genugtuung verschaffen will.

Ueber jeder Wirklichkeit steht auch die Vermählung Fräulein Isenbarns mit dem toten Hans Iver. Sie vermählt sich damit ihrem „eigenen hohen Sinn“, sie hat zu sich zurückgefunden (A. V. 126). Die mystische Vermählung hebt das Mädchen eindeutig über alle Einmaligkeit hinaus. Fräulein Isenbarn ist nur noch Symbol der Seele, die zu Gott gefunden hat. Das Symbolisierte tritt hier ganz deutlich aus dem Symbolisierenden hervor.

Am stärksten ist das Hineinragen des Ueberwirklichen ins Wirkliche im B. B. spürbar. Zwei solcher traumhafter Szenen fassen hier den Sinn des Dramas zusammen. Die Szene der Hexe Grete in der Teufelsschenke (Hölle) gibt ihr Klarheit über den Sinn ihres Lebens und die Ansprüche, die das Leben an sie stellt. Die Szene im Himmel (in der Kirche)

läßt Boll seinen Weg zu einem neuen Leben finden. Gleichzeitig aber wird durch die Auftritte im Himmel und in der Hölle der Symbolsinn des Stückes eindringlich gekennzeichnet. Denn eine Handlung, die in Himmel und Hölle Gott und Teufel über Menschen urteilen läßt, kann ja nicht mehr Einzelfall bleiben. So ist denn nicht mehr Boll gemeint oder Grete, sondern der Mensch schlechthin erlebt in dem Stück sein verworrenes Leben und seine Erlösung.

Auch in den mythischen Stücken findet sich eine solche Zusammenfassung. Im T. T. erleben wir in der Vision des Sohnes, der im Nebel umherzuirren glaubt, den Sinn des Stükkes noch einmal. Der Kampf des Sohnes mit sich selbst, ob er den Vater oder die Mutter rufen soll, um in seinem Irren eine Hilfe zu finden, symbolisiert die Idee des Stückes, die „menschliche Situation".

Denselben Zweck hat das Puppenspiel im F. Es überträgt das Leben auf das Spiel von Kasper, Tod und Teufel und zeigt Thomas und Elise den Weg zur Erlösung. Wie die zusammenfassenden Szenen bei Barlach immer, hat es aber auch rückwirkende Bedeutung. Das ganze Leben erscheint als ein Puppenspiel in der Hand eines Mächtigeren (F. 51/52).

Andere Szenen, die das Wunderbare in die Handlung hineintragen, dienen nur dazu, die magische Atmosphäre der Stücke zu verdichten und die Symbolhaftigkeit des Lebens aufzuweisen, ohne den Sinn der Dramen noch einmal zusammenzufassen. Im Alltag des gewöhnlichen Lebens geschehen plötzlich Dinge, welche die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits aufheben, und durch die ganz feinen Spalten ahnt man das Scheinen und Blitzen Gottes.

In den E. S. tritt dem Schneider Mankmoos die tote Frau, Gierhahn die tote Mutter entgegen. Und unter dem Raunen und anklagenden Wispern der Toten erwacht in beiden das Gewissen. Doch nicht auf dieser Wirkung beruht der Sinn der Szenen, sondern auf der Tatsache des Hinüber- und Herüberspielens des Jenseitigen ins Leben, und das war ja auch die eine Bedeutung der zusammenballenden Szenen. Genau so zu bewerten ist das Auftreten Gottes und der Engel in der Sft. und das Erscheinen Gottes im B. B.

Rückblickend ist über alle diese Szenen zu sagen: das Vergegenständlichen der Probleme in einzelnen Auftritten zu Personen und Handlungen wirkt zusammenballend. Auf der anderen Seite aber löst es die Wirklichkeit auf und läßt sie

traumhaft und grotesk erscheinen und in ihrer Symbolhaftigkeit deutlich werden.

Auf die realistischen Stücke Barlachs bezogen, bedeuten diese Szenen ganz einfach den Durchbruch des Mythischen. So schließt sich bei Barlach immer wieder Sinn und Gestaltung zu unlösbarer Einheit zusammen.

Rüther kommt in der Bewertung der überspitzten Szenen in den „synthetisch-mythischen" Stücken Barlachs zu gleichen Ergebnissen. Er hat daher für diese charakteristische Stilart Barlachs die Bezeichnung „mythischer Realismus" (S. 77) geprägt, die das Wesentliche der in Frage kommenden Stücke (A. V., E. S., B. B.) auch wirklich sehr glücklich zur Geltung bringt. In die symbolischen Formen eingeordnet, würde sich für den „mythischen Realismus" Barlachs folgendes Bild ergeben:

Das Tatsächliche (Reale)
Das synthetische Symbol
Der mythische Realismus
Das mythische Symbol
Das Eigentliche.

3. Der Schauplatz.

Aufschlußreich für die Weltanschauung Barlachs ist der Raum, in dem sich seine Dramen abspielen. Er symbolisiert die allgemein menschliche Situation der Symbolträger, die für die Menschheit stehen.

Sehen wir uns die Dramen kurz daraufhin an:

Toter Tag: Ein großer Flur, der zugleich als Küche und Wohnraum dient. Balkengefüge, dunkle Bodenräume.

Armer Vetter: Wechselnd Heide, Räumlichkeiten eines Wirtshauses, Strand, Scheune.

Echte Sedemunds: Budenstraße und Budenplatz bei einem Schützenfest, Kirchhof, baufällige Kirchhofskapelle.

Findling: Eine aufgeweichte Landstraße.

Sündflut: Wüste, Raum zwischen Noahs Zelten, Bergwald.

Blauer Boll: Marktplatz, Straße in einer Stadt, Kirchturm, Wirtshäuser, Kirche.

Gute Zeit: Vor und im Hotel, Heide, Berghöhe.

Wir stellen fest: Nirgends ist der Mensch zu Hause. Als Pilger und Reisende und Flüchtlinge sind Barlachs Personen unterwegs, genau so wie die Plastiken keinen eigenen ge-

schlossenen Raum haben[1]) stets reicht ihr Blick, ihre Gebärde nach außen, oder aber sie erhalten Bewegung und Anstoß von außen. Offen ist die Form der Plastiken, und offen ist auch die Form der lebendig gewordenen Plastiken in den Dramen.

Auch der Wohnraum im T. T. macht nur scheinbar eine Ausnahme; denn auch er ist ja für den Gottessohn nicht zum Bleiben bestimmt. Er dient ja nur als Herberge, nicht als Heim, bis der Gottessohn zu seiner Aufgabe herangewachsen ist.

Auf der Flucht vor Gott, auf der Flucht zu Gott, von unbestimmter Sehnsucht umhergetrieben, von irgendeinem „panischen Schrecken" gejagt, können Barlachs Menschen nirgends Ruhe finden. Wie die Plastiken sind auch die Personen der Dramen durch ihre Körperlichkeit an die Erde gebunden, doch durch ihren Ursprung vom Geist her kann der Stoff sie nicht erstarren, die Erde sie nicht seßhaft machen.

Auch im einzelnen ist ein überaus genaues Zusammengehen von Geschehnissen und Umgebung festzustellen (die Dramen werden aus Zweckmäßigkeitsgründen der Reihe nach einzeln auf diese Gesichtspunkte hin untersucht werden, da der Wechsel des Schauplatzes in den Dramen oft äußerst aufschlußreich für den Verlauf der Handlung ist).

Die Dunkelheit der Hütte in T. T. lastet während des ganzen Stückes über Menschen und Dämonen. Die Verbundenheit der Personen mit Decke, Boden und Wandung und der lastenden Atmosphäre versinnbildlicht auch ihre innere Gebundenheit an das Erdhafte. Symbolisch ist es auch, daß die Mutter wenn sie heraustritt, stets im engsten Bereich des Hauses bleibt; und sie tut es nur, um sich mit ihrem Feind, dem Roß Herzhorn, zu messen und es schließlich zu töten. Weiter wagt sich schon der Sohn aus dem Haus, aber er kehrt aus dem Tag, dem wahren Leben, stets wieder in das Dumpfe, in das rein animalische Da-Sein zurück.

Drinnen und Draußen heißt der Gegensatz in diesem Stück, wir werden noch öfter auf dieses symbolische Mittel bei Barlach stoßen. Drinnen bedeutet stets das Dumpfe, Enge; Draußen bedeutet das Loslösen von den Bindungen der Erde.

Das rauchige, enge Dorfwirtshaus im A. V. ist so recht der Hintergrund für die Bolz, Keferstein und den Frau Venus-

[1]) Kuhn S. 116: „Kein Baum, kein Blatt ist ihnen als Folie denkbar. Einsam wandeln sie durch unendliche Weiten. Nur die unabsehbare Horizontale der Ferne paßt zu ihnen."

Zug mit ihrem beschränkten Horizont und ihrem schalen Vergnügen. Ueberlebensgroß wirken in solchem Raum Fräulein Isenbbarn und Hans Iver, die sich nur in der unendlichen Landschaft der Heide und des Strandes zu Hause fühlen können. Und wenn wir sie im Wirtshaus reden hören und handeln sehen, so ist es, als ob sie die Weite der Natur hineintrügen. Geradezu grotesk wirken die Diesseitsmenschen in der Natur (der Osterspaziergang von Bolz und Frau Keferstein!), oder aber sie verlieren sich in dem weiten Raum wie Siebenmark und schrumpfen zu einem Nichts zusammen.

Auch hier zieht der Gegensatz von Drinnen und Draußen durch das ganze Stück und versinnbildlicht dadurch wieder den Eindruck von dem beschränkten Rattenleben der Spießbürger und dem Unendlichkeitsstreben der beiden Gottsucher.

Schützenfesttrubel, Schaubuden und Karussells bilden den Hintergrund in den E.S. Das Leben all der „Sedemunds" ist ja auch weiter nichts als Fassadendasein und beschränktes, stumpfsinniges Kreisen auf demselben Fleck. Dann treibt der Löwe, das „Kafferngewissen", alle auf den Kirchhof zusammen, womit Barlach sein Urteil über die alte Zeit klar ausspricht.

Straße und Wirtshaus sind auch im B. B. — ebenso wie im A. V. und in den E. S. — Sinnbild für das oberflächliche Diesseitsleben. Das Wirtshaus nimmt hier geradezu den Begriff Hölle an.

Den Gegensatz bildet die Kirche, die Sinnbild für den Himmel wird, als Schauplatz für Bolls Entwicklung. V o r der Kirche hat Boll seine ersten Kämpfe mit sich selbst auszufechten. I m Kirchturm führt er sein dunkles Gespräch mit Grete, das ihn wieder einen Schritt weiterführt, i n der Kirche endlich findet sein letzter Gewissenskampf und seine Erlösung statt.

Bedeutsam ist die Erwähnung des Turms am Anfang des Stückes: „Sieh mal — wie der Turm hoch steigt und steigt, und wieder nicht. Aber er hat im Nebel eine so verschwommene Perspektive, daß man denkt, er macht mit seiner Spitze einen kleinen Spaß, drückt sich oberwärts aus der Sicht — mir ist wohl wie ihm, denn ich glaube bestimmt, ihm ist wohl" (B. B. 19). Der Turm ist hier nicht nur vorausdeutendes Stimmungssymbol, sondern er wird hierbei beinah identisch mit Boll, der sich wie der Turm „oberwärts aus der Sicht" drückt.

In ähnlicher Weise begleitet der Schauplatz den Werdegang Celestines in der G. Z. Im Hotel und auf der Hotelterrasse — Sinnbild für die Mitglieder der „absoluten Versicherung“ — hat sie ihre ersten Zweifel. Im Dickicht und Unterholz des Bergwaldes erreicht ihr Kampf seinen Höhepunkt, findet aber auch erste Klärung. Zur Befreiung gelangt sie dann auf den Gipfel des Berges, wo sie gekreuzigt wird. „Recht auf dem freien Gebirg macht frei von Schuld und Schande!“ (G. Z. 84).

4. Die Natur.

Allgemeinerer Art ist die Bedeutung der Natur als symbolisches Mittel. Ihr kommt die Aufgabe zu, die Atmosphäre der Dramen zu schaffen oder zu verdichten.

So ist es für die Stimmung der ersten Stücke bezeichnend, daß die Haupthandlung in Dunkelheit und Nacht endet, denn auch der Morgen des ersten Stückes wird ja ausdrücklich als Vorbote des „Toten Tages“ bezeichnet. Alle diese Stücke sind eine quälende Auseinandersetzung Barlachs mit der Welt. Sie bedeuten Kritik und Verurteilung der Zeit, und dafür ist die Nacht das Symbol. Erst nach dem F., dem Wendepunkt zum Aufbau in Barlachs Schaffen, tritt eine Aenderung ein. Dunst und trübe Helle ist die Stimmung, die über dem letzten Akt des nächsten Dramas liegt. Doch es ist nicht mehr die Dunkelheit eines „Toten Tages“, die folgen wird, sondern die Klarheit einer besseren Zeit, in der Noah — aber auch der wiedergeborene Calan ihren Kampf um Gott fortsetzen werden. In hellem Morgen enden dann der B. B. und die G. Z., als Ausblicke auf eine bessere Welt, die in Boll und Celestine begonnen hat.

Neben dieser allgemeinen Stimmung begleitet die Natur auch die Einzelhandlungen und verstärkt die symbolische Bedeutung der Szenen. Doch ist immerhin zu bemerken, daß dieses symbolische Mittel bei Barlach verhältnismäßig selten anzutreffen ist.

Ein solches Miteinandergehen von Handlung und Naturereignis ist am stärksten im T. T. zu beobachten. Die wachsende Dämmerung eines Spätnachmittags taucht die Handlung in eine seltsam-unwirkliche Atmosphäre, aus der Gestalten und Gespenster undeutlich herauswachsen. Dämmerige Sommernacht senkt sich dann über die schweren Kämpfe und Träume der Personen. Und als das Götterroß tot ist, stirbt auch der nächste Tag und ertrinkt im Nebel, in dem der Sohn

hilflos in die Irre gehen muß wie die „Blinden, ewig umwallt von ihrem eigenen Nebel, der mit ihnen zieht wie ihr Leben selbst“ (T. T. 107). Die symbolische Bedeutung des Nebels und des „Toten Tages“ wird dadurch ganz offenbar.

Den Hintergrund im A. V. bildet das Gegensatzpaar: die Enge des Wirtshauses und die Größe der Natur. Die weite Heide und der Elbestrom, der zum Symbol wird für das „Ziehen und Sausen des Bluts in den Adern des größeren Lebens um uns“, sind Kennzeichen für Ivers unendliches Streben zu Gott, aber auch symbolisch für seine Einsamkeit (A. V. 18). Doch die Einsamkeit läßt ihn nicht sich selbst verlieren. Als er auf der Heide bei Sonnenuntergang zum erstenmal den Tod sucht (S. 16), und als er am Strand angesichts des unendlichen klaren Sternenhimmels stirbt (113), da findet er zu seinem Selbst und ist eins mit der Natur, die für ihn Gott ist. Für das Stück selbst bedeutet die Natur in diesen Szenen die nach außen verlegte, reine, geläuterte Seelenlage Hans Ivers. Er erkennt, daß unser ganzes Leben ja nur ein Frostschauer unseres ewigen Lebens ist und daß alle Wege zu Gott führen: „es gibt nicht rechts, es gibt nicht links mehr, Gott, ich danke dir Gott, daß du alles von mir losmachst“ (A. V. 113). Bezeichnend ist es auch, daß die Handlung an einem Ostertag vor sich geht; für Iver und Fräulein Isenbarn bedeutet der Tag ja wirklich die Auferstehung zu ihrem wahren Ich.

Bedeutungsvoll ist schließlich auch noch der Nebel, der zu Anfang des B. B. über den Straßen liegt: „Immer noch leichter Nebel . . . immerhin, sieh diese verwischte Perspektive, mags woll leiden . . . es kann mehr dahinter stecken als man denkt, kann anders kommen als ausgemacht ist“ (B. B. 9). Diese Einleitung des Stückes ist dem Gang der Handlung angemessen und deutet die Ereignisse, Wandlungen und Erlebnisse symbolisch voraus, die dann a u c h einen so ganz anderen Verlauf nehmen, als man hinter dem Kleinstadtleben und -treiben vermutete.

5. D a s D i n g s y m b o l.

Starken Gebrauch macht Barlach vom Dingsymbol. Es ist dies auch leicht erklärlich. Die plastische Urvorstellung Barlachs drängt sich immer wieder hervor, und so greift er immer wieder auf D i n g e zurück, die zu Symbolen eines Vorganges oder einer Anschauung werden, weil die Dinge sonst schwer Sagbares und Benennbares anschaulich und klar umrissen vor Augen führen.

Die W i e g e im T. T. wird zum Symbol für die Unmündigkeit des Menschen und seine Abhängigkeit von der erdhaften Schwere des „Leib"-haftigen. Ja, die Wiege wird ganz eindeutig zum Symbol für die Mutter selbst, die sich dagegen sträubt, daß ihr Sohn — in übertragenem Sinne — jemals aus ihr herausgenommen werde. Und der Sohn bleibt tatsächlich ewig ein „Wiegenkind" (T. T. 37).

Noch ein anderes Symbol für die Kindheit findet sich: es ist die P u p p e, welche die Mutter aus alten Kleidern und einem Bündel Flachs zusammensetzt. Die Puppe wird für sie zum Sohn und bedeutet ein äußerst starkes Mittel, sich und ihrem Sohn die Vergangenheit zurückzuzaubern und den Sohn an diese tote Vergangenheit zu fesseln. Die Puppe bedeutet aber auch — wie die Wiege — die Veranschaulichung ihrer Wünsche. So wie die Puppe, die man nach Belieben hierhin und dorthin stellen kann, die ganz ohne eigenen Willen ist, so möchte sie auch ihren Sohn haben.

Von seinem S t a b geführt, wandert der blinde Kule durch die Welt. Als er, noch ein Jüngling, in seiner Not nicht mehr wußte, wie er mit dem Leben fertig werden sollte, hatte er drei Stäbe am Kreuzweg gefunden. Zwei von ihnen waren ihm in der Hand zerronnen. Der dritte war sein Führer durchs Leben geworden. Der Stab wird hier Symbol: Gott hat jedem seine Aufgabe vorgezeichnet. Wir haben den Weg zu gehen, ob er durch Elend oder Glück führt. An uns liegt es nur, das Schicksal innerlich so fruchtbringend für uns selbst zu machen, wie es möglich ist. Aus der Hütte hat der Stab Kule zu den Menschen geführt und von den Menschen wieder zum Ausgangspunkt zurück. Der Kreis ist geschlossen. Kules Lebensaufgabe ist erfüllt. Da wird auch der Stab wieder ein lebloses Stück Holz. Und als der Sohn ihn zerbricht, ist der Stab schon längst wieder „Splitterholz" geworden (T. T. 97). Dem Sohn hätte er als Führer doch nichts mehr genützt; denn jeder hat sein eigenes Schicksal von Gott, seinen eigenen Stab, der jeden seinen eigenen Weg zum gemeinsamen Ziel gehen läßt.

Kules Aufgabe war es, das Leid anderer mittragen zu können. Symbol ist der S t e i n, der so schwer geseufzt hatte, als Kule einstmals in größter Verzweiflung und Ratlosigkeit seinem Schmerz freien Lauf gelassen hatte. Da war es Kule offenbar geworden: „. . . lieber selbst still leiden, als andere mit so doppeltem Leid beladen. Und endlich wurde es mir deutlich, als hätte mir eine Stimme ins Ohr gesagt: wer sich

mit anderer Leid dazu belädt, der ist erst der wahre Mann" (T. T. 33). Seitdem trägt er den Stein als ständige Mahnung mit sich durchs Leben.

Auf die Bedeutung des „schönen Emil" im A. V. als Symbol für die Hohlheit des menschlichen Lebens, wenn es kein Streben kennt, wurde schon hingewiesen. Doch die Figur nimmt für Iver noch eine andere Bedeutung an: „. . wenn er wirklich Korken im Leibe hat, ist er nur von außen ein Lump, ich wollte, ich wäre ihm ähnlich darin" (A. V. 43). Die erbarmungslose Unbedingtheit in seinem Streben zu Gott macht Iver unerbittlich gegen sich selbst. Er fühlt sich schon innerlich als „Bastard" und „Lump", weil er seinem Ideal vom Menschen sich nicht völlig anzugleichen vermag; daher möchte er in seiner übersteigerten Selbstkritik lieber dem schönen Emil gleichen, der nur von außen ein Lump ist, als Hans Iver sein.

Auch die Laterne, die Iver am Strande aufgestellt hat, erhält mehrdeutigen symbolischen Sinn. — Iver: „Man könnte denken: Hast Du Vergnügen an Deinem bischen Leuchten? . . . Dein Licht geht von selbst aus. Wer weiß, wenn ich mich ins Gebüsch lege . . . ich will mich aufs Lauern verlegen und so wollen wir still um die Wette leben und sterben" (A. V. 106). Sie wird so das Lebenslicht für ihn. Aber daneben erhält sie noch tieferen Sinn: sie ist zugleich Symbol für das kleine irdische Leben, sie ist das irdische Licht, das die himmlischen Lichter zu verdecken droht: „Es läßt sich nicht leugnen, vor meinen Augen ist die Latüchte heller als der Sirius, eine Tranlampe überscheint ihn. Es muß eben jeder selbst sehen, wie er's macht, daß diese selbstige Funzel nicht alle himmlischen Lichter auslöscht" (A. V. 112).

In den E. S. ist der Löwe das Symbol für das Gewissen, für das Gute im Menschen. Der Löwe wird dann sogar deutlich ein Gleichwort für Christus. Der alte Sedemund weist auf das Kreuz: „Da hängt der Löwe, da hängt er, und das ist schlimmer, schlimmer als wenn er brüllte oder bisse" (E. S. 82). Auf der anderen Seite wird das Löwenfell zum Symbol für das „Kafferngewissen", den Skandal, die einzige Macht, vor der die ganze scheinheilige Welt noch Achtung und Angst hat.

Löwe und Löwenfell als Symbole ziehen sich durch das ganze Stück und bilden so das Leitsymbol, welches das Problem des Dramas immer wieder anklingen läßt und immer wieder abwandelt. In symbolischer Bedeutung finden sich

Löwe und Löwenfell vierzehnmal erwähnt: E, S. 11, 12, 17, 50, 51, 52, 58, 82, 84, 90/91 92, 94, (zweimal), 110.

In den späteren Dramen findet das Dingsymbol seltener Verwendung. Im B. B. ist nur das „Satanshintervierteil" (13, 39, 60/61) als Symbol des Werdens anzutreffen und die goldene Kugel (95, 97, 105, 109) als eine Art rettender Stern für die Kinder. Erwähnt werden könnte hier auch der hölzerne Heilige (120, 124), mit dem Boll Zwiesprache hält.

Das Kreuz ist das Symbol des Werdens und der guten Zeit in der G. Z.. — „Das Kreuz hier . . . war einst ein goldenes Ding, ein gutes Ding, nun ist es das Gute selbst. Ist es nicht ganz unaufschiebbar, daß jedes Ding zu seiner Wirklichkeit kommt?" (G. Z. 49). Dieser Gedanke wird dann im Drama fortgeführt. In Celestines Erlösungstod wiederholt sich die Erlösungstat Christi, deren Symbol, das Goldkreuz, an ihrem Halse hängt: „so wird die Herrlichkeit am Kreuz gestaltet, daß ein Werden geschehe und eine Wirklichkeit komme" (G. Z. 97). So wird auf diese Weise der Kreis geschlossen zwischen dem ersten Kreuz, das die Menschheit erlöst, und dem anderen Kreuz Celestines, das ebenfalls eine neue Zeit im Gefolge hat; innerlich für jeden persönlich, aber auch äußerlich und rein zeitlich: eine „gute Zeit" des neuen und guten Menschen.

6. Symbolische Worte.

Die Symbolhandlung wird ferner betont durch bestimmte Worte, welche die Vorgänge begleiten und an entscheidenden Stellen wiederkehren. Diese oft leitmotivartige Verwendung des Wortes dient gleichfalls der Ausweitung des Inhaltes und der Verdeutlichung des Sinnes.

So ist im T. T. der Ruf der Sohnes nach seiner Mutter an entscheidenden Stellen seiner Entwicklung — im Kampf mit dem Alb (59) und in seinem zweimaligen Irren im Nebel (105, 130) — ein Unterstreichen seiner Gebundenheit an die „Mutter Erde". Auch der Spott des Alben (59) und Steißbarts, die ihn Muttersohn nennen, weist warnend und aufstachelnd auf seine Schwachheit hin und bildet den Gegensatz zu Kules Träumen, in denen er ihn als Gottessohn sieht: „Göttersöhne sind keine Mutterkinder" (T. T. 51), Auch dadurch wird also die menschliche Situation noch einmal klar umrissen.

Im A. V. wird der Gegensatz zwischen dem Gottessohn und der Menge betont durch das Wort vom „Rattenleben"

(56, 112) der andern und dem „Gottesfunken“ (75), der in allen verschüttet liegt und der nur bei Fräulein Isenbarn und Iver als helle Flamme lodert.

Kennzeichnend für Ivers inneres Unbefriedigtsein vom Leben sind auch die Sätze: „Ja, ja, höchste Zeit!“ und „Man kann sich hier verlaufen . . .“ und „Keine Zeit . . .“, die wir gleich bei seinem ersten Erscheinen auf dem Schauplatz von ihm zu hören bekommen (alles Seite 8, ferner S. 14). Gleiche Sätze, wie sie auch im B. B. vorkommen: „. . . hab mich verlaufen“ (40) und in der Sft.: „. . . bin verirrt und verlaufen“ (49) und in F. „Mein guter Mann, den hat die Finsternis falsch geführt“ (39).

Auch Ivers Anspielungen auf seine Herkunft „aus sehr gutem Hause“ (13) und das Wort vom „armen Vetter“ (46/47) gehören hierher. Das Wort wird dann auch von Siebenmark aufgenommen: „Der Andere, das andere Ich, das hat sich etwas bieten lassen, das ist schlechter behandelt als ein mißratenes Subjekt in einem feinen Hause, von dem keiner etwas wissen darf“ (93).

Als Iver in Fräulein Isenbarn dann eine verwandte Seele erkannt hat, heißt es: „. . . ich möchte wohl wissen, wohin Sie eigentlich zu Hause gehören . . . wir sind in derselben Gegend zu Hause, man hört's am Dialekt“ (78).

Auch seine Erdenferne findet symbolischen Ausdruck: „Der Spaß dabei ist, daß ich schon weg bin“ (78) und das Sterben ist für ihn ein Heimgehen zu seinem wahren Ich (A. V. 79). Fräulein Isenbarn muß allerdings „noch einmal rumtanzen“, ehe auch sie an ihr Ziel kommt (79).

Iver teilt sein Ich schon äußerlich in ein diesseitiges Ich, das er „Buttermann“ nennt (40), und in sein eigentliches Ich Hans Iver. Den „Buttermann“ in sich hat er allerdings schon besiegt so daß er sagen kann: „Buttermann ist tot.“ (A. V. 46). Gleiches findet sich im B. B.; Boll ist auch auf der Flucht vor sich selber, „Boll hat Boll beim Kragen“, „Boll bringt Boll um“ (B. B. 16, 17) und „Sich selbst als Herrn, weiter nichts, und wie kann der Diener seiner selbst mit solchem Herrn zufrieden sein?“ (B. B. 16). — Ferner: „Jeder ist sich selbst der nächste, besonders auf einem Gut, wo man stundenweit keine Nachbarn hat . . . ich möchte so Einer nicht sein“ (B. B. 18) — und Bolls Gespräch mit Grete. Grete: „Sind Sie wer?“ — Boll: „Niemand — nie Jemand gewesen — Keiner“ (B. B. 25). Aehnlich B. B. 27/28. Ebenso in Bolls grotesker Vision vom

Jüngsten Gericht: „Wohl dem, der dann sagen kann: was fragst du mich, ich bin ein anderer“ (B. B. 44). — Desgleichen S. 45: „Herr Boll? Also doch Herr Boll und kein anderer! Da haben wir die Bescherung, keinen Augenblick hat man Ruhe vor sich selbst.“ Und S. 65: „Im Grunde habe ich mit dem blauen Boll ganz wenig zu tun, fast nichts.“ — S. 68, Holzfreter: „Steht da nicht jemand?“ — Boll: „Niemand sonst“.

Die Scham, die schon Iver gepackt hat, ein Mensch zu sein, fühlt auch Boll: „Weißt du — wenn ich dich so hantieren seh — eine scheußliche Familienähnlichkeit! Ich fürchte, wir sehen uns bitterlich ähnlich!“ (B. B. 77). — „Ich schäme mich wegen der Familienähnlichkeit“ (S. 82).

In den E. S. erhält die menschliche Verlogenheit und Gemeinheit die Bezeichnung „echt Sedemundsche Sachen“. Sedemund, das ist im Stück der Mensch der alten bösen Zeit — genau so wie im A. V. von der „siebenmärkischen Welt“ die Rede ist (A. V. 103). Ein Mensch, ein Name, wird Symbol einer ganzen Zeit. Wir finden das Symbol leitmotivartig über das ganze Stück verteilt: S. 38, 39, 45, 69, 83, 110, 111.

Noch schärfer hat Barlach im F. zugepackt. Dort wird der Mensch der alten Zeit geradezu „Menschenfresser“ genannt; denn alles, was er denkt und treibt, geht ja auf Kosten der anderen. So klingt das Wort vom Menschenfraß düster durch das ganze Stück. S. 16., 20, 21, 22, 24, 26, 47, 57, 59, 62, 69, 70, 72.

Den Gegensatz bildet die Sehnsucht nach der „Himmelspforte“, der Erlösung, die ihre leibliche Gestalt in Elise gefunden hat: S. 29, 39, 45, 51, 52, 65.

Ein packendes Leitsymbol hat Barlach in den letzten Bildern der Sft. angewandt. Wie ein Fanfarenstoß hallt immer und immer wieder der Satz: „Die Zeit ist reif“ in alles Handeln und Sprechen hinein (S. 79, 80, 81, 84, 87, 92, 98, 106), als Symbol eines letzten Gerichts über eine verkommene Zeit.

Den stärksten Gebrauch vom Wort-Symbol macht Barlach im B. B., auf den schon vorher verschiedentlich hingewiesen wurde. Und zwar findet sich auch hier das symbolisch ausgeweitete Wort meistens leitmotivartig an den bedeutenden Stellen des Stückes.

Die wunderbare Atmosphäre wird unterstrichen durch Bolls: „Die Luft hats in sich, die Luft holts her, die

Luft gibts heraus“ (S. 10, 20, 27, 69) — das „Es“ aus Barlachs Knabenzeit nämlich, das Wunderbare, Gott.

Das Kernproblem des Stückes findet ein Sinnbild in dem Gleichnis vom F l e i s c h , in dem die Menschenseelen stecken und aus dem sie sich befreien müssen, um zu ihrem wahren Ich zu kommen: S. 11, 25, 25/26, 27, 28, 56, 57.

Wiederholt und verdeutlicht wird dieser Erlösungsprozeß durch Bolls Einstellung zum Schicksal. Zu Anfang entschuldigt er seine rein triebmäßige Lebensweise mit dem Wort: B o l l m u ß. Dann aber zeigt sich, daß Boll nur muß, wenn er im Grunde auch will. Das heißt: Boll will, deshalb redet er sich ein, Boll muß. Das Wort „Boll muß“ ist also nur eine Entschuldigung, für seine Triebe und Bedürfnisse. Im Laufe seiner Entwicklung geht ihm dann die bittere Erkenntnis auf: B o l l m u ß , b a l d s o , b a l d s o (S. 64, 67, 105). Dann aber, als der andere Boll den blauen Boll umgebracht hat, ist ihm das Schicksal nicht mehr eine von außen stoßende fremde Kraft, es besteht auch nicht mehr in leichtfertigem Gleitenlassen, sondern er ist nun von dem Willen zu seinem Schicksal erfüllt: „Boll muß? — Also will er“ (B. B. 124). Das sinnbildliche Wort „Boll muß“ findet sich: S. 17, 34, 56, 63, 86, 87, 106, 120, 124.

Bolls Leben — und das Leben überhaupt — ist ein Werden; und auch hierfür gibt es ein Leitsymbol im Stück: „W e r d e n , d a s i s t d i e L o s u n g !“ In mancherlei Abänderungen gibt dieses Symbol den Sinn des Stückes an: S. 31, 32, 61, 62, 64, 78, 73, 113/14, 118, 121, 123, 124.

Leitsymbol des letzten Stückes bildet das Gegensatzpaar „G u t e Z e i t“ und „B ö s e Z e i t“. Von allen Richtungen wird die Frage nach dem Sein und dem Sinn der Welt beleuchtet, fast auf jeder Seite des Buches findet sich dieses Wort-Symbol mehrfach, sodaß es unnötig erscheint, die einzelnen Stellen anzuführen.

7. S y m b o l i s c h e G e b ä r d e n.

Bei der Behandlung der symbolischen Gebärden muß vorausgeschickt werden, daß in den mythisch-symbolischen Stükken alles symbolisch ist, auch die Gebärden. Und da diese unmittelbar zum Verlauf der Handlung gehören, sind sie bei der Sinndeutung der Stücke schon im voraus behandelt worden: ein Zerreißen der genannten Dramen wäre sonst nicht zu vermeiden gewesen. Daher sollen bei den mythisch-symbolischen Stücken nur noch Symbolgebärden erwähnt wer-

den — wie es bei den andern Symbolen ebenfalls zum Teil der Fall war —, die mit der Handlung nicht so untrennbar verknüpft sind und daher noch keine Stelle gefunden haben.

Hingewiesen soll nur noch einmal werden auf Kule im T. T., der von seinem Stab geführt wird, wodurch seine unbedingte Ergebung in das Schicksal, das der Stab für ihn bedeutet, dargetan wird.

Sinnbildlich ist es ferner, wenn Steißbart der von der Mutter angefertigten Puppe den Kopf abschlägt (T. T. 36). Er will den „Muttersohn" umbringen, dem Sohn zeigen, daß etwas anderes sein Ziel ist als der ewig „bemutterte" Liebling der Mutter zu sein.

Die Mutter vermag Steißbart nicht zu sehen, nur der Sohn kann das. Sie kann nur seine Stimme hören und muß sich zu ihm tasten: ein Hinweis auf die göttliche Abstammung des Sohnes und die Erdhaftigkeit und Schwere, die in der Mutter ihr Symbol gefunden hat.

Als der Sohn den Führerstab Kules zerbricht (T. T. 97), bedeutet das den Beginn des letzten Kampfes um sein wahres Selbst. Jeder Mensch, das heißt jeder Göttersohn, bekommt seine Aufgabe von Gott. Der Sohn verschmäht es, den Stab Kules als sein Schicksal aufzunehmen. Er will sein eigenes Schicksal und er will Gott zwingen, ihm ein neues Götterroß, eine neue Aufgabe zu senden.

Symbolisch ist ferner das „Auffahren" Steißbarts nach dem Vorbild seines Vaters (T. T. 116/18). Voller Bestürzung hört und sieht der Sohn, daß Steißbart das Erbe seines Vaters besser bewahrt hat als er. — Steißbart: „Meines Vater Träume hätten mir mein Erbe gewiesen ohne meines Vaters Beispiel. Das Leibhaftige macht's nicht, am Geist muß es liegen" (T. T. 118). Und der Sohn? Er hat seine Träume mißachtet und des Vaters Erbe verkommen lassen.

Im A. V. wird die Entfremdung zwischen Siebenmark und Fräulein Isenbarn ebenfalls durch Bewegung sinnbildlich ausgedrückt. Nach der ersten Auseinandersetzung mit Iver (A. V. 68) steht Fräulein Isenbarn zwischen Siebenmark und Iver, „doch noch näher zu Siebenmark". Nach ihrer mystischen Vermählung mit Ivers Leiche aber scheint sie „ohne zu schreiten, langsam auf Iver zu entrückt zu werden" (A. V. 125, gesperrt vom Verf.).

Auch die Flucht vor sich selbst wird durch Gebärden ausgedrückt. Wie ein Hund tobt und schäumt Siebenmark im A. V., nachdem seiner Jämmerlichkeit die Maske ab-

gerissen worden ist (A. V. 103). Dasselbe findet sich im F., wo Sauerbrei mit Fetting die Kleider tauscht: „Laß mich heraus aus mir durch deine Gestalt, . . . daß ich werde wie du und falle ab von mir“ (F. 68). Doch auch das genügt ihm nicht, und er sucht sich als Maulwurf in die Erde zu wühlen: „Ich will wühlen und singen ein Lied in der zufriedenen Maulwurfsweise“ (F. 73).

Auch die Schicksalsauffassung des Thomas findet ihre Gebärde. Er greift die Puppe, schiebt die Hand hinein, läßt sie sich aufrichten und lebendig erscheinen: „ . . . eine Hand wird in uns fahren und eine Stimme wird uns handeln heißen. Wir werden erfüllt werden . . . mit geschöpftem Schicksal“ (F. 52). Dann wirft er die Puppe weg: „Aber keine Puppenspiele mehr“ (ebd.); denn er hat eingesehen, daß gehandelt werden muß.

Als Diebitz dem alten Kummer das Fleisch des roten Kaisers in den Mund schiebt, wird das symbolisch für den „Menschenfraß überhaupt, den er bisher getrieben hat: „Friß, friß, Vater Kummer, . . . friß Friedchens mageres Pfündchen!“ (F. 59).

Es ist schon erwähnt worden, daß Siebenmark im A. V. den toten Iver schlägt; ebenso ist die Bedeutung der symbolischen Gebärde im F. durchsichtig, als sich die „Menschenfresser“ mit dem Blut des roten Kaisers beschmieren (F. 70).

In den E. S. dreht der Leierkastenmann jedesmal seine Drehorgel, wenn eine neue menschliche Gemeinheit zur Sprache kommt (E. S. 69, 70, 71, 72). — Sinnbildlich ist es auch, wenn der Höllenzug durch die Kirchhofskapelle kreist; die Erinnerung an das Kreisen des Karussells auf einem Fleck wird wieder aufgenommen und zum Symbol für das Jahrmarktstreiben der Welt.

Calan drückt in der Sft. seine Mißachtung gegen Noahs Gott dadurch aus, daß er ihn von seinem Knecht angeblich in einen Sack stecken läßt (Sft. 47/48). — Der Aussätzige zeigt seinen Haß gegen Gott, indem er den Bettler als eins seiner Geschöpfe (hier ist der Bettler allerdings Gott selbst) mißhandelt: „Ich speie ihn an, ich breche mich aus über ihn! Und damit ich nicht ins Leere lange, so sei du mir gut für ihn, ersetz ihn mir, nimm das für ihn“ (er schlägt den Bettler)“ (Sft. 63).

Auf ein altes aus dem Orient stammendes symbolisches

Mittel greift Barlach — ebenfalls in der Sft. — bei der Vision Avas zurück. Während sie einen Krug fallen läßt und einige Tropfen daraus vergießt, wird sie entrückt und schaut Gott. Als sie sich dann nach dem Krug bückt, hat sie alles vergessen und ist wieder die primitiv-denkende, naturhafte Ava (Sft. 56).

Von echt Barlachscher Eindringlichkeit sind die beiden Hirtenszenen (Sft. 45—47; 109/110). Calan will mit dem Gott Noahs seine Kraft messen. Falls Gott es zuläßt, daß dem Hirten die Hände abgehackt werden, so soll das für Calan ein Zeichen sein, daß er stärker ist als Gott. Und Calan triumphiert scheinbar tatsächlich. Dann aber kommt der große Sturm. Calan und der Aussätzige werden von Noah und seinen Söhnen überwältigt und gefesselt. Der Hirt kommt hinzu. Er wäre der einzige, der dem Gefangenen helfen könnte — wenn er Hände hätte (Calan: „Ich schmecke was durch mich geschah, mir geschieht Recht", Sft. 110). Mir scheint diese Symbolgebärde in ihrer brutalen Einfachheit, für Barlachs Streben nach Großflächlichkeit so charakteristisch zu sein wie kaum eine andere.

Schon hingewiesen ist auf die symbolische Gebärde des Gifttrinkens im B. B. Grete trinkt das für ihre Kinder bestimmte „Gift" selbst, das heißt, sie übernimmt die Verantwortung für die Kinder.

Als dann im B. B. Grete Frau Boll die Hand küssen muß und Frau Boll Grete, so bedeutet das eine Versöhnung der beiden Weltanschauungen — der Jenseitigkeit und des Verantwortlichkeitsbewußtseins, verkörpert durch Grete, und der Diesseitigkeit und des Beharrens in Frau Boll. Aber darüber hinaus wird der Kuß für Grete ein Abschluß ihres bisherigen Lebens: „sie fährt dahin und kehrt nie wieder, . . nie wieder, was wie Grete war" (B. B. 115). Für Frau Boll bedeutet der Kuß zugleich einen Anfang: „Dir in deinem sauren Beharren kann der Zucker der Demut zum süßen Werden verhelfen" (B. B. 121). Und Boll unterstützt das noch durch eine andere szmbolische Gebärde: „schüttel dich, wach auf! (Schüttelt sie)".

Gleichfalls symbolisch ist der Kuß, den Celestine in der G. Z. aufs Kreuz drückt, wodurch sie sich endgültig dem Kreuz verschreibt (G. Z. 83).

8. Die Symbolik des „falschen Namens".

Wenn man Barlachs „Selbsterzähltes Leben" mit anderen Selbstbiographien vergleicht, etwa mit Goethes „Dichtung und Wahrheit" oder mit Kügelgens „Jugenderinnerungen", so fällt auf, wie karg Barlach mit Namensnennungen ist. Nur die wichtigsten Gestalten, die ihm begegnet sind, werden bezeichnet; selbst Frau und Sohn bleiben namenlos. Diese Eigenart wird verständlich, wenn man sich an Barlachs Bestreben erinnert, alles Geschehen zu „organisieren", das heißt, es aus der Einmaligkeit und Zufälligkeit herauszuheben, um sein Ewiges, Symbolisches zu erfassen. Auf das Geschehen selbst kommt es an, die Träger des Geschehens sind unwesentlich.

Diese Art des „Organisierens" ließ sich in der Biographie und auch in der Plastik sehr wohl durchführen; in seinem dramatischen Werk dagegen war Barlach zur Benennung der Personen gezwungen. In seinem mythischen „Findling" konnte der Dichter die Schwierigkeit noch umgehen, indem er die Träger der Handlung einfach als „Mutter" und „Sohn" bezeichnete. In den synthetisch-symbolischen Stücken dagegen kam er mit der Namengebung durch solche einfache Symbolistik nicht aus. Die Stücke verlangten eine nähere Bezeichnung der Handelnden, wenn sie nicht schemenhafte Puppenspiele werden sollten. Wichtig also war der Name für die äußere Handlung, unwesentlich für den Sinn der Stücke.

So sind denn alle Namen wesentlich oder unwesentlich, alle sind richtig oder falsch, alle sind bedeutsam oder zufällig, je nachdem man das Aeußere oder das Innere, das Einmalige oder das Ewige des Lebens betrachtet.

Barlach kommt durch solche Ueberlegung bei der Benennung seiner Gestalten zu dem, was ich die „Symbolik des falschen Namens" nennen möchte. Schon im T. T. läßt sich diese Art der Symbolik vorausahnen. Kule antwortet dort dem Sohn: „Wie ich dich nannte? Vom Namen wird niemand etwas Rechtes, was verschlägt es, wie man dich nennt, bist du darum ein anderer als du warst?" (T. T. 81). Der Name sagt also garnichts, ja, er ist geradezu irreführend, weil nicht der Name unser Schicksal ist, sondern wir selbst. Jeder Name ist daher — so betrachtet — „falsch". Und gerade darauf will der Dichter hinweisen, daß unser Schicksal nichts Aeußerliches ist, das uns wie ein Name gegeben oder genommen werden kann, sondern daß unser Schicksal etwas in uns Liegendes ist.

Er gibt in den folgenden Werken seinen Personen daher stets „falsche“ Namen, er gibt ihnen Namen, die ihr Wesen in keiner Weise berühren. Er vertauscht diese Namen überdies ganz beliebig, sodaß sich das Schillernde, Jenseitige der Stücke trotz aller Realität des äußeren Geschehens immer wieder Durchbruch verschafft. Es ist, als ob das Dämonische der Barlachschen Personen sich selbst Form gibt und diese Form aus seiner ungeheuren Dynamik heraus selbständig wieder verändert.

Der „arme Vetter“ ist im Personenverzeichnis als Hans Iver angeführt, er selbst nennt sich Buttermann (A. V. 40), Engholm wird Engelmann genannt (ebd.), Siebenmark Zwieback (A. V. 42), eine Strohpuppe heißt nach einem Kellner Emil und ein Tierarzt tritt im Stück unter dem Namen „Frau Venus“ auf.

Eine bedeutsame Stelle für Barlachs Auffassung von den Namen ist das Selbstgespräch Siebenmarks: „Mein Fräulein Braut hat doch wohl einen Vornamen; aber merkwürdigerweise habe ich sie nie dabei genannt. Es machte mir keine Mühe, ihr auf jede Gelegenheit einen zu erfinden . . .“ (A. V. 116).

Im F. ist die Symbolik des falschen Namens bei den Gestalten Kaiser und Papst angewandt, die, abgesehen von ganz oberflächlichen Beziehungen zu den mit diesen Namen verknüpften Vorstellungen, mit ihren Benennungen nichts zu tun haben.

Auch das Gespräch Bolls mit Virgin gehört hierher; Virgin: „Mein Name ist Virgin — Uhrmacher Virgin“. — Boll: „Ein auffallend schöner Name“. — Virgin: „So schön, wenn nicht schöner als Ihrer, Herr Boll“. — Boll: „Boll? Da müssen Sie anderwo fragen, ob so einer hier bekannt ist“ (B. B. 28). Der Name sagt garnichts, er klingt schön oder häßlich, mit dem Träger aber hat er keine Beziehung, er ist „falsch“. Ebenso ist es aufzufassen, daß der Herr der „absoluten Versicherung“ in der G. Z. gerade Atlas genannt wird.

Am deutlichsten tritt die Symbolik des falschen Namens natürlich bei den Hauptpersonen hervor, da sie am meisten durchgearbeitet sind. Doch auch die Benennung der anderen Gestalten wird auf diese Weise verständlich. Sie verändern zwar nicht ihre Namen, doch bei ihnen kommt die „falsche“ Namengebung durch die bisweilen geradezu groteske Form ihrer Namen klar zutage. Eben durch die Abenteuerlichkeit der Benennungen will Barlach auf ihre Bedeutungslosigkeit

hinweisen und auf ihre Beziehungslosigkeit zum Sinn seiner Stücke. Und gerade dadurch, daß die Gestalten „falsche" Namen tragen, werden sie über ihre Einmaligkeit erhoben, werden sie eingeordnet in die symbolische Atmosphäre der Stücke. Das ist der Sinn von Namen wie Pickenpack, Gierhahn, Ehrbahn, Schaukelstrick, Bierhals, Klinkerfuß, Pfingsten, Vesper, Diebitz, Stiebitz, Fetting, Sauerbrei, Boll, Holtfreter, Unk, Saugwurm, Piperlow usw. Daß es solche Namen auch in Wirklichkeit gibt, kann kein Einwand sein; denn die H ä u f u n g solcher unalltäglicher Namen und der Z u s a m m e n h a n g, in dem sie vorkommen, sprechen durchaus für die oben dargelegte Deutung.

Auch die Namenlosigkeit erhält auf diese Weise eine tiefere Bedeutung; denn was ist Namenlosigkeit in weiterem Sinne mehr als ein „falscher" Name? Die Namenlosigkeit ist wie der „falsche" Name etwas Zufälliges, Willkürliches. Hinter der Maske aber spielen sich Sckicksale und Geschehnisse ab, die wir höchstens ahnen können. Hierher gehören der Steinklopfer im F., der mit seiner Namenlosigkeit spielt und sich „dicker Donner" nennt; der „vornehme Reisende" und der „Bettler" in der Sft., und der „Herr" im B. B.

Als namenlos möchte ich auch den „Bass", den „Tenor" und den „Diskant" im F. bezeichnen, da die Benennung von Personen nach ihren Stimmen durchaus noch nicht als Name angesehen werden kann. Auch diese Art von Anonymität ist eine Symbolik des „falschen Namens"; denn nicht auf die Stimmlage der Handelnden kommt es ja an, sondern auf ihre Seele.

Eine Aeußerung gibt es allerdings, die sich in diesen Rahmen nicht einzufügen scheint. Im T. T. ruft der Sohn: „. . . Sieh doch, draußen steht Herzhorn." — Mutter: „Herzhorn heißt's? Du benennst dein Getier gut. Ich glaube, in meines Vaters Stall, eine Kuh, . . . die hieß auch so." — Sohn: „Benennen? Es heißt so, ich hab' es nicht benannt." — Mutter: „Heißt so! Ist sein Name eine Blume, die sich bekanntriecht?" (T. T. 26).

Offensichtlich liegt hier kein „falscher" Name vor, und Rüther hat Recht, wenn er sagt: „Der Name ist also kein Benanntsein, sondern er blüht aus dem Ding selbst, hängt mit dem Gegenstand tiefinnerlich zusammen (72).

Doch müssen wir uns überlegen, w e r hier den richtigen Namen gibt. Es ist der Gottessohn, der das Herz der Erde hämmern hört. So löst sich denn auch der scheinbare Wider-

spruch. Denn es gibt sicherlich für alles und für alle einen „richtigen" Namen. Aber nur Gott und seine Söhne wissen ihn, die Menschen aber nennen — wie hier — Kühe wie Götterrosse und Götterrosse wie Kühe, sie kennen und geben nur „falsche" Namen.

D. Andere Gestalter des Symbolischen.

Der Dichter, der bis dahin als Einzelerscheinung betrachtet worden ist, soll nun in seine Zeit einbezogen werden. Das soll allerdings nicht geschehen, um Einflüsse und Abhängigkeiten von anderen festzustellen. Denn wenn solche Einflüsse und Abhängigkeiten bei Barlach überhaupt bestehen, so müßte der Nachweis — auch für sein Dichtwerk — von der bildenden Kunst her unternommen werden, *da Barlach ja zweifellos in erster Linie bildender Künstler ist und auch für sein Drama Inhalt und Form durchaus von jener Kunst empfangen hat.* Eine Untersuchung dieser Art würde jedoch weit über den Rahmen meiner Arbeit hinausgehen.

Was in diesem Abschnitt also bezweckt wird, ist, eine kurze Uebersicht über sogenannte „symbolische" Richtungen in der Literatur der Jahrhundertwende zu geben, um dann durch Vergleiche und Gegenüberstellungen das Symbolische bei Barlach eindeutig und klar bestimmen zu können.

Es handelt sich um drei Strömungen, welche die symbolischen Dichtungen jener Zeit beherrschen. Es sind der französische Symbolismus, der Einfluß Maeterlincks und der Einfluß Ibsens.

1. Der französische Symbolismus.

Das Ziel der Verlaine, Rimbaud, Ghil, Corbière, Régnier, Mallarmé, Moréas usw. war, die „Welt des Unbewußten" zu erschließen, die „Unendlichkeit der Seele des Dichters" (Arnold 127), die letzten noch erreichbaren „vaguen Nuancen" — ein Lieblingsausdruck der Zeit — einer unbekannten Welt zu erkennen. Im Gegensatz zu den Parnassiens wollte man sich nicht mehr mit dem Aeußeren der Dinge befassen, sondern dem Traum, dem Mysterium größeren Platz einräumen. Nicht mehr die genaue Schilderung der Außenwelt, das Mitfühlen und Mitleben mit dem allereinfachsten Mitmenschen war Sinn und Ziel der Kunst, sondern allein die Seele des Dichters mit all ihren dunklen Abgründen und lichten Höhen war wert, Thema der Poesie zu sein.

Die Formel „l'horreur de la vie et l'exstase de la vie", die Baudelaire für sein Leben fand, gilt zugleich für die meisten seiner Mitstrebenden (Soergel 392).

Aber nicht das Leben im allgemeinen oder das Leben der anderen, sondern einzig und allein das eigene Leben ist gemeint. Subjektivismus, Individualismus und wie man es heißen mag, ist die Forderung des Tages.

Vor allem darf man nicht alltäglich sein. Man gräbt aus der Seele Schutt und Unrat und wertvolle goldene Kostbarkeiten. Es kommt nicht darauf an, w a s es ist, sondern, daß es neu, einmalig, „anders" ist.

Hand in Hand damit geht die Kostbarkeit der Sprache, die das Einmalige ebenso einmalig wiedergeben muß. Der Vers wird weniger präzis und starr, bekommt dafür aber ein um so weicheres, musikalisches Fließen, wie ja die Symbolisten überhaupt als Schwesterkunst der Poesie nicht die Malerei sondern die Musik empfanden. „On enrichit la langue, on la varie, on l'assouplit, on la disloque même pour qu'elle nous plonge dans les états d'âme les plus délicats et les plus divers; on travaille à la rendre capable d'éveiller mille nuances du sentiment, à lui donner la puissance d'évocation qu'a la musique" (Ehrhard 352).

Jeder suchte natürlich diesem Ziel auf verschiedene, persönliche Weise nahe zu kommen, man denke nur an Verlaine und Mallarmé, immer wieder kam man aber aufs Formale zurück.

Also: das Formale hat die Oberhand. Allerdings ist das Ziel der Symbolisten, die Welt des Unbewußten zu erschließen, Mystiker des Ich zu sein, doch ist es der Intellekt, der den symbolischen Formen und Requisiten den Sinn gibt — ihn oft genug in sie hineinkünstelt. Es besteht ein Mißverhältnis zwischen Sinn und Bild, eine „Ueberspannung des Allgemeinen, Geistig-Beziehungsvollen vor der Gestalt, dem Individuell-Bildhaften" (Ermatinger 36).

2. M a e t e r l i n c k.

Alltägliches zeigt Maeterlinck in seinen kleinen Dramen, in einfachsten Worten wird über Alltägliches gesprochen, doch all dies Einfache geschieht nicht um seiner selbst willen, sondern es ist umgeben und durchwoben von jenem unaussprechlich Verborgenen, Jenseitigen und erhält so einen doppelten Sinn. Wesentlich ist aber das Gesagte nicht dem Sinne nach, in dem es gesprochen wird, sondern nur, soweit es das

Jenseitige anklingen läßt: „A côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément . . . (Trés. d. H. 173).

Denn die Hauptsache ist „die das ganze Werk umschließende und ihm seinen eigenen Dunstkreis verleihende Gesamtvorstellung des Dichters von dem Unbekannten, worin die Dinge und Wesen, die er beschwört, sich bewegen, und von dem Mysterium, das sie überragt und richtet und ihre Geschicke lenkt" (Uebs. aus dem Trés. d. H. 156).

Seine alltäglichsten Gestalten (z. B. in l'Intérieur, les Aveugles, l'Intruse) ebenso wie seine Prinzessinnen und Prinzen (z. B. la Princesse Maliene, Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, la Mort de Tintagiles) wirken durch das stete Hereinspielen des Eigentlichen ganz unwirklich. Sie stehen gleichsam ohne schützende Atmosphäre dem Unsichtbaren unmittelbar gegenüber, sie wohnen mit dem Nichts Tür an Tür.

Maeterlincks Thema ist „de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre" (Trés. d. H. 161). Dieses Wunderbare äußert sich in den einfachsten Geschehnissen ebenso gewaltig wie in den — in unserem Sinn — bedeutendsten Handlungen. Es kommt nicht darauf an, ob Fürsten oder Bettler auftreten; denn der Mensch bleibt immer derselbe.

Und weil alles Geschehen an sich wesentlich und unwesentlich zugleich ist, so kann man mit dem Einfachsten auskommen. Denn „il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes avantures" (Trés. d. H. 161).

So kommt Maeterlinck zu seinem Ideal vom „statischen Theater", auf dem äußerlich garnichts geschieht, das aber ebenso stimmungs- und bedeutungsgeladen ist wie die Stücke Shakespeares. Sind nicht auch die meisten Tragödien von Aeschylos „ des tragédies immobiles"?

Und weil auch die Worte wesentlich und unwesentlich zugleich sind, so kommt Maeterlinck mit den einfachsten Worten aus — denn auch hier tut das Einfachste bessere Dienste als jedes Zuviel. Die Worte sind ja nur Fahrzeuge, voll mit Jenseitigem beladen, sie sollen nur andeuten. Es kommt auf uns an, ihr Eigentliches verstehen zu können.

Doch „il ne faut pas coire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres" (Trés. d. H. 10); daher ist der letzte und unmittelbarste Weg, den es gibt, uns

miteinander und mit dem Eigentlichen in Verbindung zu bringen, das Schweigen; allerdings nicht das Schweigen der Dumpfheit, sondern das „silence actif". Nur das Schweigen ist das Element „dans lequel les âmes se possédent réellement" (Trés. d. H. 18).

Resultat: Maeterlinck ist Mystiker. Seine Symbolik ist die mythische Symbolik, die das Tatsächliche zum Eigentlichen hinaufzieht, unwirklich, mythisch macht. Seine Mittel sind vor allem stimmungsbeladene Worte und das andeutende vieldeutige Schweigen. Ihr Sinn ist, die Zwiesprache des Wesens mit seinem Schicksal vernehmlich zu machen.

3. Ibsen.

Ibsen ist Kämpfer. Er faßt als seine Lebensaufgabe auf, „das Volk zu wecken, und es zu lehren, groß zu denken" (An König Karl 1866). Er hat Ideen zu verwirklichen und über die Aufgabe des Menschen zu predigen. Er zeigt den Menschen in seinem Kampf zwischen Wollen und Können, Kraft und Streben, und er zeigt zugleich den Kampf zwischen Ich und Gemeinschaft. „Die Tragödie und zugleich die Komödie der Menschheit und des Individiums" will er schaffen (Vorwort zu Catilina 1875).

Und so formt er denn in seinen Dramen Menschen und Schicksale, die nicht nur als Einzelfälle interessieren, sondern die symbolhaften, ausgeweiteten Charakter haben, Fälle, die im Besonderen das Allgemeine, im Tatsächlichen das Eigentliche geben.

Das Schema der Ibsenschen Symboldramen hat Ehrhard sehr gut wiedergegeben: „Un fait positif au milieu, puis, pareilles à des rayons qui partiraient de ce point central, les idées ou la leçon morale que le fait provoque, enfin, tout autour à la circonférence, une zone brumeuse qui représente le mystère dont la destinée humaine est entourée, voilà la figure géométrique, le = schema = du drame symbolique d'Ibsen" (348).

Aeußerlich betrachtet sind die Ibsenschen Gestalten, ist die Handlung der Ibsenschen Dramen durchaus realistisch. Nichts, was irgendwie ungewöhnlich an sich ist, was nicht auf natürlichem Wege zu erklären wäre. Aber die Personen sind Ideenträger. Alles, was sie tun und sagen, kann zugleich — oder muß sogar — auf die große Fläche des allgemeinmenschlichen Schicksals bezogen werden. Und auf diese Weise

wird dann sogar der Beruf, die soziale Stellung, werden Krankheiten und Pläne symbolisch. Dazu kommt dann noch, daß das Mysterium, welches das Menschicksal umgibt, mit den Jahren mehr und mehr in das Alltagsleben hineinspielt. Geheimnisvolle Beeinflussungen, merkwürdige Parallelerscheinungen, Geisteskranke usw. (Rosmersholm, Frau vom Meer, Wildente) geben der Handlung eine sonderbar flimmernde Unwirklichkeit — oder vielmehr Ueberwirklichkeit. Die Handlung wird durch dieses Hereinspielen des Jenseitigen, das hier das Eigentliche ist, äußerlich zwar in vielem fast impressionistisch-farbig, sie erhält dadurch aber zugleich eine überklare Wirklichkeit. Sie weist uns die unmittelbaren Beziehungen mit dem Schicksal auf und läßt uns die Konflikte von Mensch zu Mensch, von Mensch zu Gemeinschaft deutlich erkennen und werten.

Seine symbolischen Mittel unterstützen den symbolischen Gehalt äußerst stark. Ueberall unterstreicht Ibsen den Sinn (das zu Symbolisierende) durch Leitsymbole. Schlagworte, die immer wiederkehren, geben das Motiv an, im „Brand" z. B.: „Alles oder nichts; im „Kaiser und Galiläer": „Das dritte Reich" im „Puppenheim": „Das Wunderbare"; in „Peer Gynt": „Sei dir selbst genug — sei dir selber treu" usw.

Dazu kommen Dingsymbole als Ideenträger: die neue Kirche im „Brand"; der Turmhelm im „Baumeister Solness"; die Wildente im gleichnamigen Drama: die weißen Rosse von Rosmersholm im „Rosmersholm".

Die Personen und Handlungen wirken also stark symbolisch durch ihre Ideenhaftigkeit. Unterstützt wird dies durch das Unerklärliche, Wunderbare (der Fremde in „Peer Gynt" und in der „Frau vom Meer"; der Irre in „Rosmersholm usw.). Aeußerlich wird die Symbolik durch Leitsymbole (Worte, Dinge) unterstrichen und sichtbar gemacht.

4. Gegenüberstllung und Vergleich.

Bei der Schilderung der literarischen Strömung, die wir als symbolisch bezeichnen, treten deutlich eine Reihe von Gemeinsamkeiten zu Tage, die ihren Grund in der gemeinsamen Behandlung des Stoffes als Symbol finden und die daher für symbolische Kunstwerke als Norm zu gelten haben. Die Verschiedenheiten, die daneben bestehen, weisen die persönliche Prägung auf, welche der einzelne Dichter als Abwandlung von der Norm dem symbolischen Kunstwerk zu geben weiß. Beides zusammen, die Norm und die Abweichung von ihr ist

zu untersuchen, wenn man ein klares Bild von dem Wesen des Symbolischen bei einem bestimmten Dichter geben will. *Was daher in der Einleitung mehr als theoretische Festlegung und Forderung auseinandergesetzt wurde, soll nun durch praktischen Vergleich endgültig bestätigt und ergänzt werden.*

Wenden wir uns zunächst dem französischen Symbolismus zu. Hier macht sich der große Unterschied des Denkens bemerkbar, der die Franzosen von den Deutschen trennt. Der Franzose berücksichtigt in viel höherem Maße das Formale, während der Deutsche auf den Gehalt sieht.

Klar erkannt hat das Ehrhardt, wenn er sagt: „Le symbolisme ainsi compris [das heißt, sowie der Deutsche ihn versteht] diffère beaucoup de ce genre raffiné, qui est depuis quelques années inauguré en France, qui repose sur un principe excellent, sur la nécessite de = suggérer tout l'horreur =, de faire deviner une immensité vague derrière les choses précises, *mais qui n'est resté guère, jusqu'à présent, qu'un pur travail de forme.*" (342; gesperrt vom Verf.).

Der sogenannte französische Symbolismus ist also eine vom Verstand sehr stark beeinflußte literarische Strömung. Nach der in der Einleitung gegebenen Definition des Symbolischen ist sie daher überhaupt nicht als symbolisch anzusprechen. Der französische Symbolismus ist vielmehr eine Angelegenheit des Intellektes, eine auf die Poesie angewandte Psychoanalyse, die zwar äußerlich mit symbolischen Mitteln und Formen spielt, aber ihrem Gehalt nach mit Symbolik nichts zu tun hat. Man könnte diese intellektualistische Beschäftigung mit symbolischen Elementen als Symbolistik bezeichnen. Bedeutsam ist der Hinweis auf den sogenannten französischen Symbolismus hier insofern, als wir an ihm ein deutliches Beispiel für eine pseudo-symbolische Kunst haben. Wir können an dieser Literaturströmung noch einmal ganz eindeutig den Gegensatz zwischen nicht-symbolischer Kunst und der durch die Definition bestimmten wirklichen symbolischen Dichtung erkennen.

Zu einem Vergleich mit Maeterlinck kommen von Barlach nur die als mythisch-symbolisch erkannten Dramen in Frage (Der Tote Tag, Der Findling, Die Sündflut und Die Gute Zeit), da Maeterlinck nur diese Art von symbolischer Kunst gepflegt hat. Beide Dichter suchen in ihren Werken das Eigentliche so weit wie möglich von der Körperlichkeit zu befreien, dem Ewigen eine möglichst allgemeine Gestalt zu geben (s. Abschn. Das Mythische, S. 57).

Neu für das Wesen des mythischen Symbols kommt bei Maeterlinck der Gebrauch des Alltags als mythische Form hinzu. Nicht immer brauchen überkommene oder selbst geschaffene Mythen dem Dichtwerk die Form zu leihen. Auch das alltägliche Leben kann mythische Ausweitung erfahren, wenn man einen Tag oder ein vielleicht ganz alltägliches Erlebnis aus der Kette der vorher- oder dahinterliegenden Tage oder Erlebnisse herausnimmt, wie z. B. Maeterlinck in L' Intruse und L'Intérieur. Wenn die Gestaltung des Alltags als Mythos vielleicht auch nur wenigen Dichtern gelingen wird, so müssen wir sie doch in die Definition des mythischen Symbols mit einbeziehen.

Aufschlußreich sind einige Unterschiede zwischen Maeterlinck und Barlach, da sie uns erkennen lassen, welche verschiedenartige Möglichkeiten das mythisch-symbolische Drama in sich birgt, welche Abwandlungen auch hier die Persönlichkeit des Dichters hervorzubringen vermag.

Bei Barlach dringt immer wieder die plastische Urvorstellung durch. Selbst in den mythisch-symbolischen Dramen verlieren die Gestalten nicht ihre Blockhaftigkeit, ihre Stofflichkeit, wenn man will ihre Persönlichkeit. Wie Bäume ragen sie in den Sturm des Schicksals hinein. Anders bei Maeterlinck. Sie sind nur zarte Töne, die das Schicksal auf einem Saiteninstrument erklingen läßt und vor sich herweht. Es gibt keinen Widerstand gegen Leben und Tod, die letzte Zuflucht bleibt die alles verstehende, mitleidende Liebe. Auch Barlach kennt diese Liebe, doch sie ist sein Ausgangspunkt, und er kommt auf seinem Wege zur Liebe der Tat. Ein Symbol für germanisches Vorwärtsstürmen und Tätigsein und für romanisches Ruhebedürfnis und Müdesein, für germanische Blockhaftigkeit und romanische Musikalität.

Bis in die Sprache läßt sich dieser Unterschied verfolgen. Maeterlincks Dramen sind voll unendlicher Weichheit des Klanges, selbst das Nachklingen der Worte wird als „silence actif" ausgekostet. Barlach besitzt diese Geschmeidigkeit der Sprache nicht, schon der häufige Gebrauch der Alliteration beweist ihre größere Härte. Auch er beherrscht allerdings das Wort, angefangen mit dem schweren Tasten der schlafenden Seele zum Eigentlichen hin, bis zum jubelnden Rausch der Erkenntnis, die sich in beinahe biblischen Tönen Ausdruck verschafft (Heuer, Rüther). Doch es ist eine andere Art von Meisterschaft als die Maeterlincks. Auch in der Sprache läßt sich die Großflächigkeit des Barlachschen Schaffens erkennen,

auch die Sprache erhält ihr eigentümliches Gepräge durch den großen Wurf und ihre innere Dynamik, nicht durch den Klang.

Die Stücke Ibsens weisen mit den synthetisch-symbolischen Stücken Barlachs (Der arme Vetter; Die echten Sedemunds; Der blaue Boll) eine Reihe von Berührungspunkten auf. Das Thema beider Dichter ist „der Widerstreit kulturbewegender Ideen, veranschaulicht an den Individuen einer Uebergangszeit" (Arnold 112). Beide sind Kritiker der Gesellschaft und Ueberwinder dieser Gesellschaft ohne Daseinsberechtigung, und sie sprechen ein flammendes Nein aus über eine Zeit, die das Starke nicht zum Durchbruch kommen und das Schwache hilflos versinken lassen will.

Auch die Art der Dichter, ihre Ideen zu symbolisieren und durch Dinge, Worte und wunderbare Züge zu verdeutlichen, weist große Aehnlichkeiten auf, sodaß man das beiden Dichtern Gemeinsame wohl als charakteristisch für das synthetische Symbol ansehen muß.

Einige Einzelzüge aber, in denen sich die Dichter unterscheiden, zeigen auch hier wieder, wie viele Wege der dichterischen Schaffenskraft offenstehen.

Daß der Eindruck, den man von den synthetisch-symbolischen Stücken Ibsens erhält, so verschieden ist von dem, den man von den entsprechenden Dramen Barlachs empfängt, liegt vor allem an der andersartigen Gestaltung der Personen und Zeitverhältnisse. Ibsen baut seine Charaktere psychologisch auf und sucht durch Einzelzüge und -beobachtungen größtmögliche Lebenswirklichkeit zu erreichen. Barlachs Gestalten sind blockhaft, aus einem Stück gezimmert. Ibsens Charaktere wirken daher „komplizierter", vielleicht „moderner"; Barlachs Gestalten sind — selbst bei seelischen Konflikten — geschlossener und blutvoller. Dasselbe gilt für die Schilderung der Zeitverhältnisse, bei der man gleichfalls, das „Organisieren" Barlachs und ein längeres Verweilen Ibsens bei Einzelzügen feststellen kann.

Aus solchen Unterschieden ergibt sich auch der Platz des Eigentlichen in den Dramen Ibsens und Barlachs. In dem Werk Ibsens mit seinen psychologisch gezeichneten „modernen" Gestalten muß das Eigentliche im Hintergrund bleiben als „ein Nebelgürtel am Horizont" (nach Ehrhard). Und wenn das Eigentliche in der Gestalt des Wunderbaren oder Mythischen wirklich hervortritt, so muß es — der psychologischen Entstehung der Geschöpfe Ibsens entsprechend — auch stets psychologisch erklärbar sein.

Ganz anders Barlach. In die Welt seiner — „unkomplizierten", naturhaften Personen kann das Eigentliche, das Wunderbare, jederzeit hereinbrechen, ohne einer Deutung zu bedürfen. Denn gerade ihre Einfachheit und Naturhaftigkeit steht mit dem Eigentlichen — in welcher Form es immer sei — in viel engerer Beziehung als die Kompliziertheit der modernen Menschen. Das Eigentliche bleibt nicht im Hintergrund, sondern die Barlachschen Personen leben und handeln in der Welt des Eigentlichen selbst. Barlach nimmt also mit seinen synthetisch-symbolischen Stücken eine Sonderstellung ein, die Rüther mit „mythischem Realismus" bezeichnet hat (Vergl. S. 92).

E. Würdigung Barlachs.

Es ist nicht verwunderlich, daß Barlach als ein heute noch Lebender größeren Schwankungen in der Beurteilung ausgesetzt ist, als ein Dichter, über den schon Zeit und Geschichte ihr Wort gesprochen haben. Um so weniger erstaunlich ist das, als Barlachs Werk in eine Zeit der Ratlosigkeit und des Ueberganges fällt, die noch keine ihr gemäße Norm gefunden hat. Urteile über eine Persönlichkeit oder über ein Werk konnten daher leicht zu völlig entgegengesetzten Anschauungen führen.

So wäre es nicht weiter wichtig, sich mit den gegnerischen Stimmen abzugeben, wenn nicht gerade eine Auseinandersetzung mit den Gegnern Barlachs ein bedeutsames Licht auf die Kritiker und den Kritisierten würfe. Wir kommen auf diese Weise nicht nur zu einer besseren Kenntnis Barlachs, sondern wir sehen auch ein Stück Zeit- und Geistesgeschichte sich vor unseren Augen entrollen.

Drei Absagen an Barlach sollen hier besprochen werden. Die erste, von Alfred Kerr in seinen „Aussichten der Sprechbühne", lautet: „Das ist rührend und peinlich: wenn ihr im vorgespiegelten Neubeginn hoffnungslos den Sardou nachmacht oder infantil unter dem Durchschnittsfilm bleibt oder euch, wie Barlach, in vag verkrampfter Unmacht krümmt . . . und oft blähsam den armen Mund vollnehmt; Versagerchen der Nachkriegszeit" (S. 68).

Wie kann man sich solch ein Urteil erklären? Der Grund ist einfach genug. Kerr ist ein Mensch des Intellekts, Barlach ein Mensch des Gefühls. Mehr noch: Kerr ist Pathetiker des Intellekts, Barlach Pathetiker der Seele. Kerr hat kein Organ, das die grüblerische und ganz ungeistige Tiefe Barlachs er-

fassen könnte; er konnte deshalb auch nicht das völlig Neue bei ihm erkennen. Und so geschah es, daß Kerr sich verstandesmäßigtiftelnd um die „Aussichten der Sprechbühne" bemühte und einen ihrer Neubeginner vollständig verkennen konnte. Man erlebt an diesem kleinen Beispiel die Zeitgeschichte noch einmal: das Versagen des Intellekts genüber dem Gefühl. Seit diesem „Versagerchen" (im Jahre 1927) hat Kerr vor der Geschichte ausgespielt, nicht erst seit 1933.

Ueber das Urteil Diebolds ist bei der Behandlung des A. V. schon gesprochen worden. Es ist auch eine Erklärung versucht worden, wie es dazu kommen konnte, daß Diebold im A. V. nur eine „matte Melancholie vom ewigen Selbstmörder" sehen konnte. (Siehe A. V. S. 27 dieser Arbeit.) Aber noch etwas anderes spricht aus dieser Kritik. Diebold urteilt aus einem Entrüstungsidealismus heraus, der verzweifelt ist über soviel Schwäche und Weglosigkeit des modernen Dramas, ein Idealismus, der ihn dann einseitig und in einigen Fällen auch ungerecht werden läßt.

Ebenso zu bewerten ist die Kritik in einer Breslauer Zeitung (Der Name und auch der Verfasser des Artikels sind nicht zu ermitteln gewesen), die Barlach als „Konfusionsrat" und „Tantièmejäger" hinstellt. Der Verfasser hat sich wohl allzu wenig mit Barlach geschäftigt, denn nur so kann man sich dieses vollkommen falsche und ungerechte Urteil erklären. Aus Urteilen dieser Art spricht wohl die an sich gesunde Tendenz, alles Volksfremde auszumerzen, eine Tendenz, die sich hier aber in den Mitteln und sogar in den Zielen vergreift.

Auch d e r Vorwurf gehört dahin, den man den Plastiken Barlachs gemacht hat, sie wären nicht Ausdruck deutschen, sondern slawischen Empfindens. Den Anlaß zu solchen Aeußerungen bietet die vielbesprochene Reise Barlachs nach Rußland. Und doch ist hierzu zu sagen, daß Barlach aus Rußland nur die Form mitbrachte, nicht aber den geistigen Gehalt. Wohl gab Rußland dem Künstler seine Gestalten, in denen er seine Symbole des menschlichen Daseins so allgemein wie irgend möglich andeuten konnte; aber diese Gestalten bleiben ja nicht russische oder slawische Gestalten, sondern sie werden allgemein-menschliche Symbole. Das ist das Wesentliche daran. Ober glaubt jemand, Goethe den Vorwurf machen zu können, er sei durch seine italienische Reise Italiener oder Römer geworden, der nur italienische oder römische Themen behandelte? Man muß Sydow völlig zustimmen, wenn er als Wesentliches im Werke Barlachs das „Seelische der Menschlichkeit" sieht (Syd. 180).

Jede Gestaltung, auch die allgemeinste und überzeitlichste, trägt aber immanent irgendwie ihre nationale Herkunft, ihr Verflochtensein mit einem Volkstum in sich. Man denke nur an Faust, an Peer Gynt, an Don Quixote. Wie steht es damit bei Barlach?

Man wird sich hier wohl dem Urteile Schefflers anschließen müssen, der von Barlach sagt: „Soll von einem spezifischen Deutschtum in der modernen Kunst geredet werden, so ist vor allem auf Künstler seiner Art hinzuweisen" (Scheffler 268/69). Er vergleicht ihn mit „jenen vergrübelten Niederdeutschen" wie Runge, und es ist bedeutsam, daß auch Heuer bei der Würdigung des Zeichners Barlach an einen Niederdeutschen gemahnt wird: an Rembrandt (Heuer 449).

Bezeichnend ist es gleichfalls, daß nicht nur die Form, sondern auch die Tendenz der Barlachschen Kunst durchaus als germanisch gewertet wird. So heißt es bei Kuhn: „Der romantischen Sehnsucht nach dem reinen Sein, die bei Schmidt-Rottluff und Pechstein im Symbol höchster Vereinfachung ihre Erlösung erstrebt, wird hier [bei Barlach, d. Verf.] die ewige Pilgerschaft gegenübergestellt. Sie ist charakteristisch für einen großen Teil der neueren Plastik germanischen Ursprunges" (Kuhn 119/20; ebenso Walther 7).

Bei der Behandlung von Barlachs dramatischem Werk ist schon des öfteren Gelegenheit gewesen, auf seine Verwandtschaft mit Hebbel und Storm, also wieder Niederdeutschen, aber auch mit Hesse und Moeller van den Bruck hinzuweisen. Und auch Arnold (418), Heuer (434, 448) und Carls (29) betonen seine Verbundenheit mit niederdeutschem Boden und nordischer Art. Auch an Blunck wird man durch Barlach sehr stark erinnert, besonders bei Gestalten wie Kule, Steißbart, Besenbart und dem Alb und durch das Irrlichtern des Geschehens zwischen Diesseits und Jenseits. Heuer sieht neben der anderen großen dichterischen Leistung Barlachs auch darin seine Bedeutung, daß er — im A. V. — ein niederdeutsches Drama schuf und Menschen und Landschaft seiner Heimat zu Trägern gewaltiger Wahrheiten machte.

Diese Richtigstellung und Ehrenrettung schien mir wichtig und nötig zu sein, da Barlach trotz seiner augenblicklich geringen Volkstümlichkeit zweifellos eine der besten und bedeutendsten Kräfte des modernen Dramas ist. Auf Barlach, der „in Zukunftsland so weit vorgedrungen ist wie kaum einer der zeitgenössisch Schaffenden", wird das Drama der Zukunft immer wieder zurückgreifen müssen (Heuer 447).

Das Schlußwort Arnolds soll noch einmal Gehalt und Gestalt seines Werks umreißen: „Barlachs Menschen tragen Seele wieder als eine furchtbar aktive Gewalt in sich, sie fordern Gott und die gottlose Welt heraus; sie entfesseln eine Handlung, die im dichterischen Aufbau, in der theatralischen Führung zuweilen noch zu breit, zu weit verzweigt, zu kraus erscheinen mag, die aber im innersten und stärksten Sinne dramatisch ist“ (Arnold 818).

Lebenslauf.

Vor- und Zuname: Gerhard Lietz.

Zeit und Ort der Geburt: 13. Dezember 1908 in Magdeburg.

Stand und Wohnort des Vaters: Mittelschulrektor in Memel.

Religionsbekenntnis: evangelisch.

Staatsangehörigkeit: litauisch.

Vorbildung bis zum Reifezeugnis: 2 Jahre Knabenmittelschule in Memel, 1 Jahr Vorschule, 9 Jahre Luisen-Gymnasium in Memel.

Studium: Englisch, Deutsch, Französisch.

Vom 18. Mai 1927 bis 28. Februar 1929 in Marburg;
vom 23. April 1929 bis 29. Juni 1929 in Exeter;
vom 30. Oktober 1929 bis 14. April 1930 in Kiel;
vom 28. April 1930 bis 6. Juni 1932 in Marburg.

Staatsprüfung: Die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen am 7. Juli 1933 in Marburg mit „gut" bestanden.

Die Veröffentlichung der Dissertation verzögerte sich um einige Jahre, da ich am 8. 6. 1934 verhaftet und am 26. 3. 1935 vom Kriegsgericht in Kaunas zu 4 Jahren Zuchthaus verurteilt wurde.